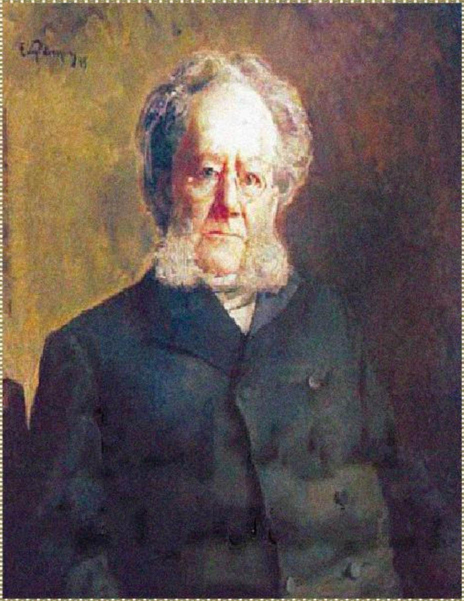
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

سلسلة أعلام الفكر العالمي



إبسن

إبسن

سلسلة أعلام الفكر العالمي

إبسن

تأليف: موريس غرافييه

ترجمة: نيرڤانا مختار رحّال

المؤسّسة العربيّة
للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون - ساقية الجنزير - ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً موكيالي بيروت - ص.ب ١١/٥٤٦٠ بيروت

□ جميع الحقوق محفوظة □

الطبعة الاولى
١٤٠١هـ = ١٩٨١م

إلى أويفيند آنكر

الفصل الأول
إبسن والنرويج وأوروبا

لقد دُعي إبسن النرويجي. كان إبسن نرويجي المولد رغم أن بعض أجداده كانوا دنماركيين أو اسكتلنديين. لكنه كان نرويجياً بالأحرى نظراً لطبيعته ومزاجه من جهة، وتربيته من جهة أخرى. وتدور جميع مسرحياته - باستثناء إمبراطور وجاليلي - في النرويج. تارة في مدينة كريستيانا - مثل مسرحية البطة المتوحشة - وتارة (بل وغالباً) في المدن الساحلية الصغيرة أو الصخور الجليدية أو على الجوانب الوعرة للمضايق البحرية أو في بعض القرى بالوديان الداخلية، كما هو الحال في مسرحيات براند وبيرجينت والمشهد الدرامي. لكن إبسن كان في الوقت نفسه مواطناً أوروبياً ومواطناً عالمياً. وقد أمضى خمسة وعشرين عاماً خارج بلاده في منفاه الأدبي في النمسا وإيطاليا وألمانيا بصفة خاصة. كان إبسن يعالج موضوعات نرويجية، لكنه كان - في الوقت نفسه - شديد التأثر بالتيارات الفكرية التي اجتاحت أوروبا في ذلك الوقت. وقد تفوق إبسن على جميع

مواطنيه في الإفلات من براثن الإقليمية، ذلك الخطر الذي يتهدد كل كاتب أو فنان اسكنديناڤي.

* * *

مراحل طريق شاق:

كانت النرويج، التي عرفها إبسن في شبابه، قد ولدت من جديد. فقد ظلت طيلة ثلاثة قرون من عام **١٥٢٣** حتى عام ١٨١٤ إقليمًا دنماركياً. وفي عام ١٨١٤، حاولت أن تحصل على استقلالها التام وأن تصبح دولة حقيقية. لكن اتفاقية «كييل» أقرّت نظام الوحدة الشخصية بين مملكتي السويد والنرويج. وهكذا تتولى النرويج بنفسها كل ما يتعلق بالشؤون السياسية الداخلية، في حين تعالج كافة المسائل الدبلوماسية وشؤون الدفاع في استوكهولم. مضت النرويج في سعي دائب لتحقيق شخصيتها الخاصة وصفاتها المتميزة. وكانت أبحاث الكتاب والموسيقيين والفولكلوريين وإنجازاتهم تغذي الشعور الوطني لدى النرويجيين. وفي حين فرضت اللغة الدنماركية على النرويج لفترة طويلة كلغة رسمية، إلا أن النرويجيين بذلوا جهدهم من أجل بناء لغة قومية.

وكانت الانفعالات السياسية في النرويج تتميز دائمًا بالعنف، لكن العاملين بالسياسة في ذلك البلد المجزأ كانوا يستسلمون في أغلب الأحيان لنزاعات محلية. وحيث أن الحكومة لم تكن مسؤولة عن السياسة الخارجية فإن المرشحين للنيابة عن

الشعب لم ينبهوا ناخبيهم إلى انقلاب الأوضاع والتغيرات التي كانت تتعرض لها أوروبا وبقية العالم في ذلك الحين.

كانت النرويج تتبع مذهب لوثر. وفي القرن الثامن عشر، اصطبغت المسيحية بالعقلانية. كانت الحياة الاجتماعية حافلة ومتحررة نسبياً. وأثناء حروب الامبراطورية، سادت المذاهب الطهرية في شمال النرويج وغربها. هكذا كانت الكنيسة الرسمية قد تأثرت - في منتصف القرن التاسع عشر - بحركة التقوى المتشددة والمزعجة في الوقت نفسه. وانتشرت الدعوة إلى التزام النقاء التام في السلوك. لكن هذه الواجهة المطمئنة كانت تخفي أحياناً المغامرات والمكائد الدنيئة. اتخذت الرذيلة قناع الفضيلة. وكان كل شخص في النرويج يرقب تحركات جاره كما هو الحال في المدن الصغرى في الدول الأخرى. وجدير بالذكر أنه في مطلع القرن التاسع عشر، كان عدد السكان في كريستيانا، عاصمة النرويج، لا يتعدى أبداً خمسة عشر ألف نسمة.

تلقى هنريك إبسن ثقافته في النرويج التي كانت آنذاك مغلقة على نفسها، وطنية، رومانسية، ومتعصبة. وشهد صعوبات كثيرة في بداية حياته. وفيما يلي السطور الأولى من المخطوط الإجمالي لسيرته الذاتية التي تركها لنا:

«ولدت في «سكين» في العشرين من شهر مارس سنة ١٨٢٨ واضطرت في الخامسة عشرة من عمري أن أعتمد

على نفسي في سد احتياجاتي الخاصة، نظراً لأن والديّ لم يكونا من الأثرياء. تدربت في إحدى الصيدليات «بجريمستاد» ثم عملت بها في إعداد الأدوية. وظللت أشغل هذه الوظيفة حتى نهاية ١٨٤٩، ثم أعددت لامتحان الباكالوريا (النرويجية) الذي اجتزته في صيف عام ١٨٥٠. ومنذ هذا الحين، كتبت وطبعت مسرحية كاتيلينا الشعرية، التي تتكون من ثلاثة فصول، بالإضافة إلى بعض المقالات التي نشرت في صحيفة كريستيانا بوستن. وقد حظيت هذه المسرحية بإعجاب عدد كبير من النقاد الذين أعربوا عن إعجابهم من خلال تعليقاتهم».

إن إبسن يبسط الأمور. فإن والده - كنود إبسن - كان في الأصل تاجراً ثرياً وأحد وجهاء ميناء سكين في جنوب النرويج. لكنه عقد صفقات فاشلة واضطر لإشهار إفلاسه. واضطر لإرسال ابنه عند أحد الصيادلة في جريمستاد لأنه عجز عن أن يمنحه فرصة مواصلة دراسته الثانوية. وقد رحّب إبسن باختيار والده لأنه كان يأمل دائمًا أن يصبح طبيباً. وتأثر إبسن كثيراً لسوء الحظ الذي لازم والده في سكين كما عانى من الحياة وسط عائلة مفككة. وفي جريمستاد عرف إبسن البؤس وعانى من الوحدة. ولم يكن يقبل أن يعامل كأحد الفقراء أو أن ينحى جانباً لأنه كان ينتمي في الأصل للطبقة الراقية. وبعد ذلك أصبح معدّاً للأدوية، وجمع من حوله مجموعة من الأصدقاء كان يمتعهم بحديثه الساخر. وتشير جميع الدلائل إلى أن إبسن اعتبر

- منذ ذلك الحين - ثائراً متمرداً. وفي عام ١٨٤٨ كان يتعاطف مع جميع الثوريين في أنحاء أوروبا. ويكفي - لكي نقتنع بهذا - أن نقرأ أول أعماله كاتيلينا التي ترجع إلى نفس هذه السنة.

(١٨٤٨)

لكن إبسن لم يستسلم أبداً لليأس. كان يعلم منذ بداية حياته من سيكون. إنه سيكتب، وسيتيح له الخلق الأدبي أن يحقق انتقامه. وسيفضح كل هؤلاء البرجوازيين الذين طالما عاملوه باحتقار. كانت الكتابة بالنسبة إليه هي عملية إخراج السم الذي بداخله.

«في الوقت الذي كتبت فيه براند، كان هناك دائمًا على منضدتي عقرب محبوس في كأس فارغة. كان الغضب يستولي على ذلك الحيوان من وقت لآخر. وتعودت أن ألقي إليه بقطعة من فاكهة ذابلة. فكان ينقضّ عليها في غضب ويقذف سمه فيها. وحينئذ يستعيد توازنه. أليس هذا هو ما يحدث لنا نحن الشعراء؟ إن قوانين الطبيعة تنطبق كذلك على الحياة الفكرية».

(١٦، ٣١٦)

كان إبسن يريد بالتحديد أن يصبح كاتباً مسرحياً. وربما أدهشنا هذا، لأنه في ذلك الوقت، لم تكن النرويج قد عرفت بعد مسرحاً نرويجياً بالمعنى المحدد وخاصة كلما ابتعدنا عن المدن الكبرى. ومع هذا، قدمت بعض الفرق الدنماركية من ١٨٣٨

إلى ١٨٤٥ بعض العروض المسرحية في سكين من بينها: **كوب الماء** لأوجين سكريب وهي تراجيديا تاريخية للشاعر الدنماركي أوهلنشليجر، ومسرحيتي **آكسل وفالبورج** **ودونا كلارا** ل ب. مانسن أحد المؤلفين المسرحيين النادرين في النرويج. إن الأحداث السياسية خلال عام ١٨٤٨ هي التي أوحت إلى إبسن بأول أعماله: **كاتيلينا**.

قام إبسن بطبع مسرحيته على حساب المؤلف، فابتسم الحظ له. وبرز في بلد لا يكتب فيها للمسرح إلاّ القليل. كان المفروض، في ذلك الوقت في النرويج، أن توضع جميع وسائل التعبير في خدمة الرومانسية القومية. وأقام عازف الكمان أول بول مسرحاً قومياً في برجن عام ١٨٥٢. ثم وجهت اللجنة الإدارية على الفور دعوتها إلى إبسن الشاب، الذي أصبح المستشار الفني والشاعر ذا الحظوة في ذلك المسرح الجديد. كما أتيحت له الفرصة لتعلم مهنته. وقد تدرب إبسن بمسرح كوبنهاجن الملكي. ثم استكمل تدريبه في درسد. وبعد ذلك أصبح العمل اليومي في البروفات يشكل أفضل تدريب لذلك المؤلف المبتدىء.

ولكي يثبت إبسن جدارته، كان يقدم بانتظام، مسرحيات من وحي قومي وشعبي عرضت جميعها على مسرح برجن القومي. لكن تلك الفترة لم تتح لإبسن تحقيق ذاته كما كان يتوقع. وباستثناء **مأدبة سولهوج** التي استقبلها الجمهور استقبالاً

حارّاً، فإن إبسن لم يحقق - خلال أولى مراحل حياته المسرحية - سوى نصف نجاح أو نصف فشل.

تزوج إبسن عام ١٨٥٨ من سوزانا توريسين، إبنة الكاتبة الروائية ماجاوالينا توريسين، التي أطلق عليها جورج صاند الدنمارك. وقد قدمت مدام إبسن - تلك المرأة النشيطة - لزوجها مساعدة فعّالة. ويرجع الفضل إليها في تغلب إبسن على الأزمة التي تعرض لها في الستينات (من القرن التاسع عشر). ففي ذلك الوقت، كان قد فقد-بعض الشيء-ثقته بنفسه وغرق في عالم البوهيميا. كان إبسن قد ترك مسرح برجن، لكنه مارس، لبعض الوقت، وظيفة مستشار فني لمسرح كريستيانا. ولم تتوقف سوزانا إبسن عن مساندة زوجها وتقديم النصح له خلال هذه الفترة. ودافعت دفاعاً مستميتاً عن مصالحه المادية.

وقد أدمت المصائب - التي حاقت بالدنمارك من جهة، والموقف المتخاذل للدول السكندينافية خلال حرب الدوقيات عام ١٨٦٤ من جهة أخرى-قلب إبسن الذي استوحى منها براند (١٨٦٥). واهتزّت الضمائر السكندينافية لذلك الشعر المسرحي، الذي كان بالنسبة لإبسن نجاحاً شخصياً وثراء مادياً وأدبياً منقطع النظير في نفس الوقت. ووجد الشاعر - الذي كان حتى هذا الحين معوزاً - نفسه ثرياً بين ليلة وضحاها. حلق إبسن ذقنه البوهيمية واتخذ مظهر رجال الأعمال الذين يتميزون بالدقة والتحديد كما غير من كتابته.

عاش إبسن منذ سنة ١٨٦٤ حتى سنة ١٨٩١ مع عائلته خارج النرويج. عاش في منفى أدبي ليست له أية صبغة سياسية. وشعر إبسن - مثل عدد كبير من الكتّاب النرويجيين (وبوجه عام السكندينافيين)، هو الذي لم يعالج مطلقاً سوى «موضوعات نرويجية» - بحاجة للاحتفاظ بفاصل كبير بينه وبين من يكتب عنهم:

«إن الحياة هناك (في النرويج) كانت تتميز بشيء مزعج لا يمكن وصفه. كان الضجر يضعف الفكر ويثبط العزيمة ويحطم الموهبة [...] أما في هذه البلاد (ألمانيا وإيطاليا)، فإنني لا أخشى شيئاً، لقد كان الخوف يسيطر علي في بلادي. وحين كنت أشعر بأنني محاط بمجموعة من الأغنام، كان يخيل إليّ أنهم يسخرون مني في خبث، من وراء ظهري».

(١٦، ١٨٨)

* * *

شخصية إبسن:

كان إبسن يمارس حياة منتظمة تماماً مثل حياة أحد الموظفين الذين يتميزون بالدقة والشرف. فكان يخصص خمس أو ست ساعات يومياً للعمل؛ كان يمضيها حبيساً في مكتبه. كما كان يقوم بنزهاته في أوقات محددة. وكان يتخذ كل يوم مكانه المعتاد في أحد المقاهي الكبيرة، حيث يقرأ الصحف بتمهل اللهم إلا إذا أخذ ينصت إلى الأحاديث التي تدور حوله وقد

أخفى وجهه وراء الصحيفة. كان إبسن يقدم إنتاجه المسرحي بانتظام يثير الدهشة: فكان يعد أساساً مسرحية كل عامين. وكان ينظم أموره بحيث تنشر مؤلفاته بعد عيد رأس السنة الميلادية بفترة قصيرة. ولم يكن يشاهد كثيراً في البروفات ولم يكن يحضر مطلقاً العرض الأول. ومع هذا، فإن الرسائل المتبادلة بينه وبين مدير مسرح كريستيانا تدل على أن هذا المؤلف كان يسهر على حسن توزيع الأدوار وكان يحسن التفاهم فيما يتعلق بمصالحه المادية.

لم يكن إبسن من رجال المجتمعات. فكان يختفي وراء قناع. كما أنه لم يكن له صديق يأتمنه على أسراره. وكانت هناك قلّة نادرة هي التي تستطيع التردد عليه بانتظام. لم يستطع النرويجيون أن يحددوا انتماءه إلى إحدى الاتجاهات السياسية. وقد جعلته كاتيلينا صاحب المسرحية التي عرضت ثماني وأربعين مرة. وبعد اتحاد الشباب، احتذب رضا اليمينيين. ولكن هل يمكن أن نعتبر إبسن من أنصار المذهب المحافظ، هو الذي عالج بصورة جافة للغاية شخصية القنصل برنك، واحد من أصحاب النفوذ، في مسرحية **دعائم المجتمع**، وسخر في مسرحية «**الأشباح**» من القس ماندرس، وحطّ من شأن كرول، مدير الثانوي وأحد الزعماء اليمينيين، في مسرحية **روزمرسهولم**؟ الحق أن إبسن قد جعل - في نفس هذه المسرحية - من الصحفي الراديكالي مورتنسجارد، رئيس تحرير صحيفة «المنارة»، نموذجاً كريهاً

للغاية. إن إبسن، في الواقع، لم يكن يعطي الفرصة لأي من الأحزاب لكي تعلن انتماءه لها:

«إنني كافر بالسياسية، فأنا لا أؤمن بقدرتها على التحرير، وأشك فيمن يمارسون السلطة ولا أعتقد في نزاهتهم أو في قوة إرادتهم».

(١٨، ١٦)

يعتبر إبسن نفسه، أولاً وقبل كل شيء، نصيراً «للحرية» التي يرى أنها تتعارض مع «الحريات» التي يتشدق بها رجال السياسة. إن هؤلاء يعملون في سبيل المواطن، في حين يعمل إبسن من أجل الإنسان وحده، من أجل الفرد. «هناك شيء مؤكد بالنسبة لي؛ هو أن الإنسان وحده هو الأقوى». «الأقلية دائماً على حق». (١٧، ٤٤٨) «التحرريون هم أعدى أعداء الحرية» (١٨، ٣٩٨) - «يجب أن تختفي الدولة، تلك هي الثورة التي أريد أن أقوم بها». وقد امتلأت خطابات إبسن ومسرحياته خلال عامي ١٨٨٥ و١٨٨٦ بتلك العبارات المتفجرة. ومن هنا ندرك أن بعض مسرحياته أحدثت ردود فعل عنيفة لدى الجمهور البرجوازي الملتزم في غالبيته بالمذهب المحافظ. ولم يكن إبسن مخطئاً تماماً فإن جمهور مسرح «لوفر» (L'œuvre)، حين شاهد مسرحية عدو الشعب، هتف في النهاية: «تحيا الفوضى».

لكن هذا الشخص نفسه، الذي كان يمكن بسهولة أن

نعتبره فوضوياً، لم يكن يتعاطف مع مأساة فرنسا عام ١٨٧١ «تلك الدولة الثورية التي فقدت معنى الدقة والنظام». أما في النرويج، فقد كان أكثر تعاطفاً مع حكومات اليمين، وكان يثور غاضباً حين يولي مواطنوه السلطة لأحد اليساريين. وكان يصيح إذا علم أن العمال المختصين بالآلات في مسرح كريستيانا قد قاموا بإضراب. ربما كان إبسن إذاً فوضوياً، لكنه فوضوي يميني. كان حريصاً على المحافظة على نظام الطبقات القائم. وربما كان يميل إلى نيتشه قبل أن يصل إلى صورته النهائية.

كذلك، فإنه ليس من اليسير تحديد موقف إبسن في مجال الدين. لكن من المؤكد أنه لا ينتمي لأية كنيسة. وهو يتعمد في مسرحياته الإساءة إلى القساوسة والمفكرين. لكن بالنسبة لمسرحياته الشعرية، فإننا لا نعلم بالتحديد متى تنتهي الإستعارة ومتى يشع الإيمان. وقد أخطأ كثير من القراء آنذاك حول هذه النقطة. وقد اعتبرت مسرحية براند عملاً ذا اتجاه ديني. والواقع أن مسرحيتي براند وبيرجينت مبنيتان على فكرة خلاص الفرد. كما أن فكرة التكليف نفسها - التي تعد أساس السلوك عند شخصيات إبسن - تبدو مرتبطة بفكرة العناية الإلهية التي تسهر علينا. وهناك بعض المواقف التي يتخذها إبسن تجعله جديراً بأجداده الطهريين (الدينيين المتشددين) في اسكتلندا.

أما سكان استوكهولم فقد صدموا حين تعرّفوا بمؤلف براند. فقد كانوا يتوقعون مشاهدة ناسك زاهد ومناضل يتسلح

بالإصرار على النصر. لكنهم وجدوه جنتلمان، مهذب السلوك، يتحدث كأحد المتمسكين بالمذهب المحافظ. لكن إبسن كان يتغلب على ضعف إرادته أمام الحياة الإجتماعية وذلك التعاطف الخفي مع عالم القيم القائمة حين يجد نفسه حبيساً في مكتبه أمام ورقته البيضاء:

«إن قوه مسرحياته كانت تكمن في كراهيته لما كان يعبده. لقد كانت قدماه ثابتتين على الأرض، لكن المثل العليا والأحلام كانت تجرفه بعيداً بعيداً عن كوكبنا. وقد كان بالنسبة لمعاصريه لغزاً كبيراً ومعجزاً في عالم الفكر وضميراً في حياة المجتمع. لكنه لم يتوصل إلى هذا إلا لكونه شاعراً حالماً ذا قدرة كبيرة على التخيل».

(هـ. كوت (H.KOHT)، ٢، ٤٠)

كان إبسن ذا قدرة كبيرة على التخيل. وقد أكّد الذين عاصروه بصفة خاصة على حدّة ذاكرته البصرية. كان خياله يتيح له أن يستعيد بسهولة مجرى الأحداث. وكانت قراءة الصحف النرويجية تنقله إلى بلاده في الوقت الذي كان يعيش فيه في روما أو درسد أوميونيخ. وكان يلوم نفسه في نهاية حياته على أنه احتمى بعالم الذكريات والخيالات فراراً من عالمه الواقعي المعاصر، وابتعد عن المحيطين به ليعيش بعقله مع شخصيات من نسج خياله.

كان هذا المنطوي على نفسه لا يتميز بشجاعة بدنية.

فكان يلوم نفسه لأنه لم يتطوع عام ١٨٦٤ في الجيش الدنماركي كما فعل بعض أصدقائه. كما كان يتميز بالخجل في علاقاته النسائية. وفي الخامسة والعشرين من عمره، هام حبّاً بشابة من برجن تسمى ريك هولست. وخطب الشابان سرّاً بأن ألقيا في مياه البحر بخاتمي زواج ربطا كلاً منهما بالآخر (هناك مشهد مماثل في مسرحية سيدة البحر). لكن والد الفتاة طرد الشاعر العاشق الذي ندم فيما بعد على أنه لم يناضل في هذه الظروف بدرجة كافية. أما سوزانا توريس فلم تكن بالنسبة لإبسن مثال الزوجة النشيطة فقط، ولكن يبدو أنها أدارت الدفة، لفترة طويلة، بيد ثابتة بالإضافة إلى كونها شريكة فعّالة لزوجها. وقد شاركت تلك المرأة المناضلة بصورة إيجابية في توجيه إبسن إلى المسرح الاجتماعي. ولم يكن لنزوات منتصف العمر تأثير على إبسن، إلّا أنه كان يلتقط اعترافات مختلف النساء الشابات ليرسم خطوط بطلات مسرحياته المختلفة. وفي عام ١٨٩١، كان إبسن يبلغ من العمر ثلاثة وستين عاماً، وكان يلتقي - لساعات طويلة - في «جوسينساس» «بالتيرول»، بشابة من فيينا تسمى إميلي بادراخ. وبعد انفصالهما (كانت الإجازة قد انتهت بالنسبة لكليهما)، تبادلا رسائل ودّية، لكنها لم تدم طويلاً. وربما وقع إبسن ضحية لعبته. وقد عانى دون شك في وضع حد لتلك العلاقة العاطفية. وتظهر إميلي بارداخ في شخصيتين مختلفتين تماماً في مسرحيتين لإبسن: الأولى هيدا

جابلر التي تتشابه معها في بعض الملامح والثانية هيلدا البطلة الشابة لمسرحية «سولنس البناء» التي تتشابه معها بصورة أكبر.

ونظراً لأن إبسن كان خجولاً وانطوائياً، يحتاج إلى تعبيرات الإعجاب الواضحة، فقد كان يعتز بالأوسمة والتكريم. ولم يحرمه القدر منها خاصة في نهاية حياته. وقد عاد نهائياً إلى النرويج عام ١٨٩١. وحصل لابنه سيجور على منصب مرموق في السلك الدبلوماسي. وعاش كأحد كبار البرجوازيين محاطاً بالإحترام لكنه في عزلة عن الناس. واستمر في الكتابة متمماً لسلسلة أعماله. ولم يوقف موهبته الخلاّقة سوى المرض. وترجع آخر مسرحياته الخاتمة الدرامية إلى عام ١٨٩٩. وفي مارس ١٩٠٠، أصيب بالذبحة الصدرية وتوقف عن الكتابة. وتوفي في الثالث والعشرين من شهر مايو سنة ١٩٠٦. ونظمت له النرويج جنازة وطنية.

* * *

من المسرح «الوطني» إلى المسرح «الاجتماعي»:

كتبت أعمال إبسن المسرحية (خمس وعشرون مسرحية) على مدى خمسين عاماً. ومن المؤكد أن الأسلوب قد تغيّر على مدى تلك الفترة الطويلة. وحتى إذا كان الشاعر قد ظلّ وفياً لمصدر وحيه الأصلي فقد تعرض لتأثير «التيارات الكبرى للأدب الأوروبي» - إذا استعرنا تعبير جورج براند - . وقد أشيع أن

إبسن كان يقرأ قليلاً، بل وأنه لم يكن يقرأ سوى الصحف. وليس المهم هو مصادر ثقافته، لكن الواضح أنه كان على اتصال دائم بكبار مفكري عصره.

تنتمي أولى مسرحيات إبسن إلى العصر الرومانسي، وتلي الرومانسية مرحلة يصعب تسميتها: ولا يمكن أن نطلق عليها «المذهب الطبيعي» أو «الطبيعية» فإن التعبير لا يتفق مع أعمال إبسن. وربما كان من الأفضل أن نتحدث هنا عن إيجابية «علمية» واجتماعية ترتبط بأسلوب أدبي واقعي تماماً. ويعد الرائد الفكري للكتاب السكندينافيين «الراديكاليين» (ومن أشهرهم دون شك إبسن) هو الناقد الدنماركي جورج براند. ولكن ما لبثت موجة هذا الأدب الإيجابي «الراديكالي» أن انهارت بسرعة. فالجمهور يضيق سريعاً - على ما يبدو - بهذا النوع الذي «يطرح المشكلات للمناقشة» (كما ذكر براند). ومرة ثانية، يحيد إبسن عن التزامه الإجتماعي. ويتحول مرة أخرى إلى الدراسة المحايدة للضمير الانساني فيقدم «أدباً نفسياً» أو تحليلاً نفسياً. وحين نتحدث عن هذه الفترة واتجاهاتها في فرنسا نذكر الرمزية: وهنا أيضاً لا تتفق التسمية المستخدمة في فرنسا مع إنتاج إبسن حيث أنه كان يستخدم ببراعة فن الإيحاء البصري والرمز، حتى في الفترة التي قدم فيها المسرحيات «الاجتماعية» حين كتب بيت الدمية **والأشباح**. ولم يقدم إبسن - كما فعل بعض معاصريه السكندينافيين مسرحيات تنتمي إلى الرومانسية

الحديثة، واهتم بصفة خاصة بالتحليل النفسي. وقد سبق أحياناً في تقديم التحليل النفسي بمفهومه الحديث ثم أخذ مسرحه يتجه شيئاً فشيئاً لأن يصبح شخصياً وداخلياً وفي نهاية حياته الأدبية كان إبسن يسرد أسراره - من خلال مؤلفاته - بصورة متأنقة.

إن الرومانسية القومية في النرويج لا ترتبط بالتقليد «السحري» للرومانسية الألمانية (التي يمثلها في اسكنديناقيا الدنماركي أوهلنشليجر). لكنها تسير في نفس اتجاه الأبحاث التي قام بها الأخوة جريم ثم فيما بعد برنتانو (وأبرز ممثلي هذا الاتجاه في اسكنديناقيا هو الدنماركي ن. س. ف. جرونتفيج). وهم يقومون بإحياء وإعارة نشر الحكايات التاريخية القديمة للنرويج وأيسلندا والأساطير الشعرية في القرون الوسطى (وقد نشر لاندستاد منها مجموعة ممتازة درسها إبسن عن قرب) والحكايات والأساطير التي كان القدماء يروونها في أمسياتهم (وقد نشر كل من أسبيجورنسون وموو الأساطير الشعبية النرويجية عام ١٨٤١ تبعتها حكايات الهولدر والأساطير الشعبية عام ١٨٤٥ إلى ١٨٤٨. وقد كان إبسن ملمّاً بهذه الحكايات كما يبدو من خلال بيرجينت. وعلى أي حال، فقد جاب الجبال على قدميه لمدة أسابيع لكي يتمكن من جمع الوثائق الفولكلورية.

كانت مسرحيات إبسن «الوطنية» تشكل العنصر الجاد في مسرحي برجن ثم كريستيانا. وكان إبسن يقوم بعمل البروفات للمسرحيات الهزلية الخفيفة لسكريب وبيبار وميلسفيل وزملائهم

وكـذلك تـلاميذهم الـدنماركيـين ج. ل. هيبرج وأوفـرسكـو وآخرين؛ وكان إبسن يستشهد وقتئذ بصفة خاصة بهيبرج لأن هذا الأستاذ الجامعي كان لا يكتفي بعرض مسرحياته الصغيرة المسلية (**كذبة أبريل والناقد والحيوان الصغـير**) ولكنه أصبـح الرائد الفكري للفن الجمالي في عصره. وقد كان السبب في إقناع إبسن بصفة خاصة بمذهب هيجل، بحيث أصبح إبسن يؤيد زملاءه أو يدينهم باسم نظرية هيجل الجمالية حين كان يتولى النقد في إحدى الصحف الطلابية. كـذلك فـإن مسرحيـات سكريب التاريخية كانت تقدم على مسرحي برجن وكريستيانا. وقد استفاد إبسن، في أولى مؤلفاته، من سكـريب أكثر ممـا استفاد من شكسبير أو شيللر.

إن إبسن لم يكن - على ما يبدو - يتقبل عن طيب خاطر أن تلزمه اللجنة الإدارية للمسرح بألّا يكتب سوى مسرحيات تستند إلى التقاليد الوطنية والشعبية النرويجية. وفوق هذا، كان عليه أن يرضي مطالب جمهور لم يصقل بعد. لكن إبسن كان - رغم هذا - ينجح في معالجة موضوعات تهمه شخصياً. كان يراقب باهتمام بالغ المجتمع المحيط به. ويمكن أن نكتشف - وراء اللوحات التي استوحاها من وقائع العصور الوسطى - إنساناً شغلته مشكلات معاصريه وصراعاتهم. وقد كانت الشخصيات النسائية هي التي تجذب انتباهه بصفة خاصة.

ونجد في كاتيلينا، أولى مسرحيات إبسن، إمرأتين تحيطان

بالبطل الروماني؛ إن أوريللا تختلف تماماً عن فوريا. أوريللا تتميز بالحنان والوفاء، . وهي على استعداد لتحمل أي شيء لخدمة الرجل الذي تحبه، كما أنها تجسيد مسبق لسولفيج وآنياس زوجة براند. أما فوريا، فهي لا تحيا سوى للحقد والانتقام وهي تصوير مسبق لـ «**سيدات السخط**» في الثمانينات. أما في مسرحية **مناضلي هلجلاند**» فإن كل من دانيي وهجورديس تستأثر باهتمامنا. دانيي تمثل الزوجة التقليدية التي تخضع لزوجها وتحبه بالطبع، لكنها على هامش حياته العملية النشيطة، وهو بدوره لا يشركها مطلقاً في مشاريعه. أما هجورديس فهي على العكس إنسانة مكافحة، مناضلة وستكون بجوار حبيبها رفيقة لكفاحه. إن الزواج بالنسبة لها ليس مجرد وحدة الجسد والأحاسيس ولكنه أيضاً مشاركة في المعتقدات والجهود والآمال. وتتميز دانيي بصفة خاصة بالفضائل السلبية فهي تتحمل أكثر مما تتصرف. أما هجورديس فهي تثير القلق لميلها للعنف بقدر ما تثير الإعجاب لشجاعتها.

إنها امرأة مدمرة وهي الأولى في سلسلة النساء اللاتي سيقدمهن إبسن، وتليها ربيكا ويست وهيدا جابلر. أما مارجيت في **مأدبة سولهوج** فهي شخصية جذابة. صدمتها الحياة. وكانت أول قصة حب لها فاشلة. وهي تبدأ سلسلة النساء اللاتي لا حول لهن ولا قوة مثل مدام ليند ومدام آلفينج وإيللا زوجة أخ ج.ج. بوركمان وإيلليدا سيدة البحر. وقد أعاد سترينـدبرج

بنفسه تقديم هذه الشخصية في إحدى مسرحياته الأولى التي خصصها لمشكلة الزواج، وهي شخصية زوجة سير بنجست.

ينبغي أن نخصص مكاناً متميزاً لمسرحية «**الطامعون في العرش**» التي تختتم مجموعة المسرحيات التاريخية وربما كانت بداية مجموعة الأعمال الرائدة. وقد كف إبسن هنا عن تطبيق أسلوب سكريب المتميز وسعى لمنافسة شكسبير. وقد اكتشف بصفة خاصة فكرتين أساسيتين: الأولى هي تحليل الشك الذي يدمر شخصية ما. والثانية هي أنشودة القدر التي تحقق النصر لأحد الطامعين في العرش - وهو منافس الملك الحاكم - الذي يؤمن بأنه مكلف برسالة يجب أن يؤديها، ويتميز بالمهارة لكنه متشكك لا يستطيع أن يبلور فكرة الملك في ضميره وتصرفاته.

يشير إبسن - أو بمعنى أصح يحاكي - في مسرحيتين أو ثلاث من مسرحياته حكايات الشمال القديمة. ويهتم بصفة خاصة بالأساطير الغنائية الراقصة التي تدور في جو من السحر والخيال وتتركز كلها حول نفس الفكرة: مجموعة من البشر تضل الطريق في الغابة، ويدعوهم الجن (الإلف) إلى الانضمام إليهم؛ أو مسافرون تائهون ألقي القبض عليهم وسجنوا في مغارة يحكمها ملك العمالقة؛ أو أحد الأشخاص المتهورين يمر على جسر فتجذبه الموسيقى الساحرة نحو الأعماق التي تسكنها حور البحر. وأحياناً تشكل هذه الأغاني الراقصة تركيب الحركة المسرحية كما في مسرحية **أولاف ليلجكرانس**، وأحياناً، كما في مسرحية **مأدبة سولهوج**.

وتساعدنا على تفهم فكر الكاتب. وهكذا نرى الخطوط الأولى للتكنيك المسرحي الراقي تتحدد مع أول تعبير للرمزية عـنـد إبـسـن. ويفسر إبسن هذا التعارض بين الرجل والجن على طريقته. إن بعض شخصياته التي تتميز باللامبالاة وعدم القدرة عـلى الخضوع لمتـطلبات الإتـزان لا تشعر بـأنها تتصرف بحرية إلا إذا تخلصت من الضغوط الإجتماعية. وهي لا تقبل أن تكون موضع شبهة فترفض مثلاً - كما فعل أولاف ليجيكرانس - الاقتراح الذي عرض عليها بعقد «زواج مصلحة» مربح للغاية. وهي تمثل «نموذج الجن» لذا فهي تثير عـطف إبسن. وهي كائنات هشة، حالمة، سريعة التأثر وسط عالم من البشر. ولكن ربما كان يراودها الأمل في المستقبل. ونلتقي فيما بعد، في مسرحيات إبسن، بنوعيات الجن وعلى سبيـل المثال أوسفالد آلفينج (وهذا الاسم يعني أحد أبناء الإلـف)، وروسمر أو سيدة البحر وهي إحدى حوريات البحر... وهذا يعني في الواقع أن إبسن بدأ يفكر في المجتمع الحديث منذ ١٨٥٧ حين كتب مسرحيات في قالب تاريخي. وأن بعض هذه المسرحيات «الحديثة» تذكرنا بالأساطير الغنائية الراقصة في القرون الوسطى.

من قبيل الخطأ أن نظن أن إبسن تعرض لتغير مفاجىء وأنه انتقل من المسرح التاريخي الرومانسي الشعري إلى المسرح الاجتماعي النثري الحديث. فالأمر ليس بهذه البساطة. فـإن إبسن استخدم، في أول الأمر، في مسرحياته التاريخية، الشعر

تارة (**كاتيلينا مثلاً**) والنثر تارة أخرى (**مناضلو هلجلاند** التي يحاكي فيها أسلوب الحكايات التاريخية في الأدب السكنـدينافي القـديم **والطامعـون في العرش**). ويقـوم إبسن - على غـرار المسرح الشعبي - باستخدام النثر تارة ومقتطفات من الأغاني الشعرية تارة أخرى (**أولاف ليلجكرانس ومأدبة سولهوج**). ومن جهة أخرى، فإن هناك ثلاثة عشر عاماً تفصل بين آخر مسرحية تاريخية كبيرة: **الطامعون في العرش** (١٨٦٤) وأول مسـرحية «اجتماعية» كبيرة: **دعائم المجتمع** (١٨٧٧). ثلاثة عشر عاماً قضاها إبسن يبحث ويتلمس الطريق وربما حدث له أن ابتعد عن المسرح التقليدي كما فعل في مقالاته النقدية. وقد صاغ إحدى هذه المقالات في صورة حكاية تحت إسم **براند** ثم تحولت إلى مسرحية شعرية في عام ١٨٦٥. أما **بيرجينت** - التي قدمها في عام ١٨٦٧ - فقد أتاحت له أن يقوم بواجبه تجاه مواطنيه وأن يرضي أنصار الرومانسية المتدفقـة رغم أنها تنطوي عـلى مغالطة تاريخية. ثم حاول إبسن أن يجد أسلوباً كوميدياً في إطار حـديث: وقد كتب أولى مسـرحيـاتـه **إتحـاد الشبـاب** بـالنـثر (١٨٦٩). أما الثانية **كوميديا الحب** فقد نظمها بالشعر وعرضت للمرة الأولى عام ١٨٧٣ في حين كان إبسن قد انتهى منها عام ١٨٦٥.

تأتي هذه التجارب في مجال التكنيك المسرحي في الوقت الذي أعد فيه إبسن تقييمًا شـاملاً لجميع القيم في ضميره.

وتخلص إبسن بصعوبة من آثار الرومانسية المتبقية. وكان - دون أدنى شك - وطنياً مخلصاً. فلم تكن الرومانسية بالنسبة إليه موسيقى وشعراً بقدر ما كانت تحركاً وإرادة. إذ وضعت الوطنية السكندينافية موضع الإختبار عام ١٨٦٤. فقد هاجم الدنمارك عدو يفوقها قوة هو بروسيا، وإننا لنتساءل - رغم التصريحات الصاخبة المؤيدة لسكندينافيا والمؤتمرات الطلابية والطواف بالمشاعل والأناشيد الحماسية - من الذي هب لنجدة دولة شقيقة؟ وكيف عبر التضامن بين الدول السكندينافية عن نفسه؟ فقد اكتفت حكومتا السويد والنرويج بصياغة احتجاج بلا فاعلية. وتطوع بعض النرويجيين في الجيش الدنماركي. وكان إبسن نفسه يحس بالخجل لوقوفه مكتوف اليدين. لكن هزيمة الدنمارك تركت في نفسه أثراً عميقاً:

«في اللحظة التي وصلت فيها إلى كوبنهاجن سقطت ذيبول. شاهدت جييوم الأول يدخل برلين متصراً بما غنم وسلب. وخلال هذه الأيام، كان براند كالجنين يكبر (وينمو) في داخلي. وحين وطأت قدمي إيطاليا، كانت عملية التوحيد توشك على الإنتهاء بفضل روح التضحية التي كانت تملأ كل فرد في حين كانوا في بلادنا. . . !».

(١٦، ٣١٧)

بعد الهزيمة الدنماركية، كانت الرومانسية السكندينافية تشبه ألبوم صور تافهاً للأطفال، وكانت الخطب الحماسية لا تتضمن

سوى أيديولوجية لا معنى لها. وراح إبسن يبحث عن نقطة ارتكاز لكي يستطيع أن يتماسك؛ واكتشف وجودها في فلسفة كيركجارد فيلسوف «الرسالة» (التي يكلف الإنسان بها) و«الكل أو لا شيء» التي قرأها إبسن بشغف من قبل في مدينة جريمستاد وتركت في نفسه أثراً مطلقاً.

كان كيركجارد قد حلل ظاهرة «الرومانسية» في بحثه عن مفهوم السخرية. وفي حين كان الرومانسيون الألمان - متجاهلين للناحية الجمالية - يجعلون البحث الأخلاقي في المرتبة الأولى، ويميلون إلى الخلط بين «مذهب الجمال» و«المذهب الجميل»، جاء كيركجارد ليقلب الأوضاع. كان كيركجارد يعتقد أن الإنسان يمكنه أن يتخلى - على مدار حياته - عن الناحية الجمالية (المستوى الأدنى) وأن يرتفع إلى المستوى المعنوي (الروحي) ثم - أحياناً - إلى المستوى الديني. يأتي إذاً في المستوى الأدنى الإنسان العابث والبوهيمي والدون جوان الذي لا يضيع لحظة دون الإفادة منها ولا يتحكم في الوقت ولا ينجح في أن يحقق لذاته التوافق الأصيل. أما الإنسان الذي يصل إلى المرحلة الروحية (مثل المعاون والتر، الموظف المحترم، المتزوج ورب الأسرة في رواية كيركجارد)، فهو يحمل المسؤولية الكاملة لوجوده كفرد بالإضافة إلى مسؤولية العائلة المحيطة به. وقد كان لكيركجارد الفضل في مساعدة إبسن على إدراك ذاته بقدر إيمانه هو بقيمة الفرد الذي يحمل الحقيقة في داخله والذي تملي عليه

موهبته تصرفاته، في مواجهة الجموع المخططة متزعزعة الشخصية. وقد كان كيركجارد هو الذي أسقط هذه الصيغة التي تتقدم على عدو الشعب:

«إن التعدد هو نفي الحقيقة»

يعد كيركجارد بصفة خاصة مفكراً دينياً. لكن مخطط فلسفته يمكن أن يتحول بسهولة إلى العلمانية. وهكذا كان إبسن - بانحصاره في المجال الدنيوي - يستفيد من الدروس التي استخلصها من كيركجارد. وقد اعترف إبسن في **كوميديا الحب** (١٨٦٢) بأنه أخطأ حين ظلّ خاضعاً للفن الجمالي، وكما نجد دون جوان هو النموذج المقابل للمعاون والتي عند كيركجارد، نجد أن الشاعر فولك - الذي يمثل إبسن على ما يبدو - في كوميديا الحب هو النموذج المقابل لستراماند وجوللستاد اللذين يمثلان المستوى الروحي ويتسمان بالسخافة بل ويثيران النفور بعض الشيء إلا أنهما أحياناً يبعثان على التأثر. إن فولك لم ينجح في أن يتخطى مرحلة الحب لكي يتوصل إلى مرحلة الخطبة والزواج. لم يستطع أن يتغلب على التناقص بين متطلبات الحياة العملية والعائلية وموهبة الشاعر المتأصلة فيه. وتبدو العلاقات متعسرة - إن لم تكن مستحيلة - بين فولك ومحبوبته سفانهيلد. ويجد الشاعر الموهوب نفسه وقد حكم عليه بنوع من العزلة. إن فولك هو النموذج المسبق لبراند ثم لستوكمان عدو الشعب.

وتعتبر مسرحيتا **براند** و**بريجينت** لوحة فنية مزدوجة. بدأ

إبسن يغفل متطلبات المسرح وتقاليده. وكف عن الكتابة بناء على مواصفات تفرض عليه. وفر قاذفاً بسمه. راح يصرخ في وجه المجتمع النرويجي والجماهير بوجه عام بكل المساوىء التي ينسبها إليهم: بفتورهم، بخمولهم، بروح التنحي التي تسيطر عليهم في كل مرة تطلب منهم التضحية أو حتى مجرد التصرف. وفي هذه المرة، جرؤ على أن يعبر عن نفسه. وقد رأى بعض النقاد في شخصية براند صورة لسورين كيركجارد. أما إبسن فقد حرص على أن يوضح: «براند هو أنا في أحسن حالتي». (١٦، ٣١٨). وأضاف: «وطبيعي جداً أن يخلف بيرجينت براند». وفي الوقت الذي كان فن التصوير يخطو أولى خطواته، كان إبسن يرى في براند وبيرجينت صورة ونيجاتيف لنفس الفيلم. وهذا يعني أن بيرجينت هو صورة كاريكاتيرية لإبسن حين كان يترك العنان للامبالاته وخياله المندفع. أو أن براند يمثل المظهر المتصلب، المبالغ فيه للفرد الذي يصل إلى الذروة في تحقيق مواهبه وأداء رسالته. ومن جهة أخرى، يستنكر إبسن من خلال شخصية بيرجينت نوعاً من الإنحراف لدى الفرد الذي أغدقت عليه الطبيعة في حين يسيء فهم المعنى الحقيقي لرسالته أو يرفض أن يعترف بها أو يقوم بتبديدها. وقد تم إعداد براند وبيرجينت في صورة مقالات نقدية أو رسائل هجاء موجهة إلى السكندينافيين. كان عليهم إذاً أن يجدوا أنفسهم في بعض الشخصيات وأن يشعروا بالندم على تباهيهم وتبجحهم وأن

يفيقوا إلى مواطن الضعف عندهم وإلى إحساسهم الدائم بالزهو وأن يتخلصوا من رومانسيتهم السياسية.

«إن **بيرجينت** - من بين جميع الكتب التي ألفتها - هو الكتاب الذي سيجد القراء غير السكندينافيين صعوبة في فهمه. أليس من الضروري معرفة الطبيعة النرويجية معرفة وثيقة، والتعود على أدبنا وأسلوب تفكير الفلاحين عندنا، والإلمام بكل شيء عن النماذج والطبائع لدينا لتذوق هذه القصيدة؟»

(١٧، ٣٩٩).

هكذا نجد مسرحية براند أيضاً متأصلة في الطبيعة النرويجية وينبغي أن تكون قد أبحرت على سونيفجورد وقمت - مثل إبسن - بنزهات طويلة على قدميك في الوديان والهضاب المرتفعة لتضع المناظر المختلفة في إطارها الصحيح وتحسن تقييم التركيب الدرامي للمسرحية. ورغم هذا فإن عدداً من القراء أو المشاهدين - الذين لم يعرفوا بلاد إبسن ولم يعيشوا ربيع ١٨٦٤ المظلم - قد سحرتهم شخصيتا براند وبيرجينت. وربما أساؤوا إدراك المفهوم الأول للمسرحية. لكنهم-على أي حال - كانوا يتوصلون إلى المفهوم الثاني الذي لا يرتبط بأية معطيات تاريخية أو جغرافية؛ ذلك المعنى الإنساني العريق لهاتين المسرحيتين الشعريتين. إن هذين العملين لا يعتبران فقط مجرد وثائق تسجل خيبة الأمل التي أصابت المواطنين النرويجيين بعد تبدد غيوم الرومانسية والأحلام السكندينافية، بل هي أكثر من

ذلك بكثير. وإننا لا نحتاج إلى دراسة متعمقة لتاريخ ألمانيا في القرن السادس عشر أو إلى معرفة الخط الفكري لجوته في الفترة التي كتب فيها ستورم أوند درانج، من ناحية، أو للكلاسيكية، من ناحية أخرى، لكي نتعلق بقراءة **فوست**. إذ أن **بيرجينت** هو صورة لفوست ينتمي لبلاد الشمال. وإننا لنجد مفتاح جميع أعمال هنريك إبسن في مسرحيتي **براند وبيرجينت**.

واتسعت آفاق إبسن للمرة الأولى. فقد كانت المسرحيات الوطنية والكوميدية التي قدمها حتى هذا الحين لا تهم سوى النرويجيين. وقد استوحى إبسن مسرحيتي **براند وبيرجينت** من الفشل الذي حاق بالخطط السكندينافية. لكن هاتين المسرحيتين تتميزان بالثراء الفكري والرمزي الذي يثير اهتمام المتفرجين داخل النرويج وخارجها. إن ما استفاده إبسن بصفة خاصة من الدول الأوروبية الأخرى - عن طريق الدنمارك في أغلب الأحيان - خلال هذه المرحلة الأولى، هو طريقة التفكير والتعبير التي تتيح له تحليلاً أفضل ومعالجة مسرحية أفضل للمشاكل أو المواقف النرويجية والسكندينافية. وبدأ إبسن - منذ هذا الحين - يخاطب العالم أجمع، واستخدم براند ليكون الموجه الذي يدلي بالنصح. وتشهد المسرحيتان اللتان شرع إبسن في إعدادهما في نفس الوقت، بعد انتهائه من **بيرجينت** - رغم الإختلاف الكبير بينهما - على الأمور التي بدأت تشغل إبسن وتستأثر بتفكيره: كتابة وتقديم الأدب المعاصر.

واتخذت مسرحية اتحاد الشباب (١٨٦٩) الكوميدية النقدية إحدى المدن النرويجية الصغيرة إطاراً لها. وتدور الأحداث حول انتخاب بالبرلمان النرويجي والمؤامرات التي يحيكها أحد الوصوليين الذي يتميز بالشراسة ويتحالف مع مختلف الأحزاب في المدينة، وفي نهاية الأمر يشعر الجميع بالكراهية تجاهه. ويقدم إبسن هذه المسرحية بالنثر كما أن الشخصيات ترتدي الملابس الحديثة. وقد رفض أن يستفيد من مختلف الأساليب السهلة الركيكة فابتعد عن المناجاة أو المونولوج. أراد أن يقدم «شيئاً حقيقياً». بل إنه اعتبر نفسه يقوم بعملية تصوير.

(١٧، ٢٠٤).

أما إمبراطور وجاليلي فقد كلفت إبسن جهوداً مضنية. ولم ينته منها إلا عام ١٨٧٣. لم يكن يهدف لتحقيق النجاح على خشبة المسرح. فقد كان يكتب نوعاً من المسرحيات يصعب عرضها (كان المفروض أن تكون مسرحية إمبراطور وجاليلي ثلاثية ولكنها أعدت كلوحة فنية مزدوجة)؛ أراد الشاعر هنا التعبير عن أفكاره الداخلية: «لقد نقلت في كتابي هذا جانباً من حياتي الفكرية. فكل ما أصفه أحسست به أنا نفسي، «(بلسان كوت، ١، ٤٩). وكان لا يعود - إلا ظاهرياً - لكتابة المسرح التاريخي بالنثر». وكان يقول لصديقه، الناقد الإنجليزي إدموند جوس: «إن الموضوع التاريخي الذي نختاره، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور عصرنا، يفوق تصورنا». كانت المسرحية تعكس

الصراعات التي كانت تتنازع ضمير إبسن نفسه. لم يكن ذلك المؤلف المسرحي يتشكك في رسالته بقدر ما كان يتشكك فيها عام ١٨٦٠، لكنه كان يريد أن يتصرف بقلمه وأن يحدث تغييراً في العالم المعاصر، والمجتمع الذي يحيط به، عن طريق الإيحاءات التي تتضمنها أعماله، وأن يتخلص - رغم كونه شاعراً-من الفلك الجمالي ليصل إلى المستوى الروحي. ولكن ما هو الأساس الذي ينبغي أن يستند إليه؟ ما هي القضية، ما هو المطلق الذي يمكن لبراند الجديد أن يوجه إليهما نشاطه التثقيفي الخلاق؟ كان يخيل لإبسن أن العالم أجمع يسعى معه للتوصل إلى الإيمان بقيمة ما. كان المجتمع يتعرض لتغير سريع وكان السلوك القديم يتراجع أمام أسلوب الحياة الجديدة الذي ارتبط بظهور المجتمع الصناعي. كانت الديانة المسيحية تقاوم تقدم الوضعية والعلموية. لذا لم يكن إبسن يكتفي بأن يرسم الشخصية الرئيسية في مسرحيته - جوليان المرتد - بصورة محددة لكنه كان يريد - بالإضافة إلى ذلك - إبراز الظروف الفكرية والإجتماعية التي كانت تتصارع فيها الإمبراطورية الرومانية وقت التحول المسيحي الكبير. وإذا كانت التناقضات الداخلية لدى بطل المسرحية قد ساعدت إبسن على تحليل صراعه الخاص، فقد كان يبدو للشاعر أنه يساعد مجتمعه آنذاك على إيجاد حل لمشاكله وتحديدها بصورة أفضل عن طريق وصف العالم القديم وتناقضاته. إذ أن إبسن لم يكن ينظر

إلى رؤية هيجل الخاصة بالامبراطورية الثالثة وبذلك التوافق الجريء بين رؤية الهيلينيين والجليليين كنوع من الخيال الجميل أو من الخلق الجمالي. وكان يتطلع بصدق - على مشارف عام ١٨٧٠ حيث كان يعيش في درسد - إلى تحول إنساني كبير وكان يريد أن يساعد معاصريه على استيعابه وتفهمه.

كان إبسن يرى في الواقع أن كل شيء ممكن في ظل أوروبا التي تتطور بصورة سريعة. كانت الواجهة الهشة البراقة للإمبراطورية الثانية قد انهارت لتوها في فرنسا؛ أما ألمانيا الجديدة فقد كانت تثير القلق وهي تتقمص شخصية بسمارك الطاغية. أما الإيطاليون فكانوا ينتهزون الفرص لكي يستقروا في روما، مقر البابا، تلك الأرض التي تتميز بالحفاوة والتي قدرها إبسن حق قدرها. ويعتقد بريان داون، أحد النقاد الإنجليز، أن **كلتر كامف** التي تدور مشاهدها الأولى في عام ١٨٦٢ قد تركت آثارها على مسرحية **إمبراطور وجاليلي**. ألا يمثل بسمارك والرايخ الثاني في مواجهتهم للبابا، الذي نزعت منه أملاكه، لكنه ظل قوياً متمكناً داخل مملكته الروحية، ترجمة حديثة للنزاع بين سيزار وجاليلي؟ كان إبسن يحلم بأن يرى الدولة بمفهومها الحديث تنهار وهكذا تتأكد الحرية ويتألق الفرد في شكل جديد من أشكال المجتمع الإنساني. وقد كان هذا دون شك هو الأمل الذي كان يختفي خلف الإمبراطورية الرمزية الثالثة التي تنبأ بها الساحر ماكسيموس.

كتب إبسن إمبراطور وجاليلي من ألمانيا. وقد استند بصفة خاصة إلى أعمال المؤرخين وفقهاء اللغة الألمان لإعادة تصوير المجتمع الذي كان يحيط بجوليان. وتحملنا تلك الخطوة التي خطاها إبسن بتفكيره إلى أن نتذكر هيجل حين اقترح الإمبراطورية الثالثة المثالية، ذلك التركيب الذي ينبغي أن يخلق فكرة الإمبراطورية الرومانية ونقيضتها التي تتمثل في مملكة الله، وأن يستوعبها ويتفوق عليها. لكننا يجب أن نعتبر هيجل فيلسوفاً متفائلاً حيث أنه يبذل جهده دائمًا لتبرير البناء التاريخي وجعله يتفق مع العقل والمنطق. وفي هذا الحين، يتعرف إبسن على فيلسوف ألماني آخر - شديد التشاؤم هذه المرة - هو إدوارد فون هارتمان مؤلف فلسفة اللاوعي كما يتعرف على فلسفة شوبنهاور. وسيظهر تأثير هاتين الفلسفتين على أعمال إبسن فيما بعد؛ وسنكتشفه حين نقرأ المسرحيات التي كتبها في آخر مراحل حياته.

وتتجه أنظار إبسن آنذاك إلى إنجلترا بتأثير الناقد براند؛ إلى ستيوارت ميل وهربرت سبنسر وتشارلز داروين. وقد قام براند نفسه بترجمة بحث عن حالة تبعية النساء وعن النفعية لستيوارت ميل. وقد قام كاتب آخر «ينتمي» للدانمارك هو ج.ب. جاكوبسن عالم النبات والروائي الذي ينتمي لمذهب الطبيعة هو الآخر بتوضيح أصل الأنواع للسكندينافيين. إن أحدا لا يستطيع أن يؤكد أن إبسن قرأ أعماله كاملة. لكن

الأحاديث والإطلاع الدائم على الصحف السكندينافية جعلت هؤلاء الكتاب مألوفين لديه ومن بينهم مؤلفو **جينمبرود** (جيل «الثغـرة» ممن تتلمذوا في مـذهب الطبيعـة على أيـدي جورج براند). ويبدو الفارق شاسعاً بين مسرحية **إمبراطور وجاليـلي** والمسرحيات التالية: **دعائم المجتمع ومنزل دمية والأشباح** حيث يعود من جديد إلى رتابة الحياة اليـومية. وتختفي من الأفق النظريات الميتافيزيقية التجريدية والتفسير الروحاني للتاريخ. وها نحن نجد أنفسنا في النرويج خلال القرن التاسع عشر. ويحوي هذا العمل دراسة ووصفاً دقيقاً للبيئة النرويجية، لكن الوقائع والأحداث لا تتخذ طـابعاً محليـاً بحتاً كـما في مسرحيـة **إتحاد الشباب**. فلم يعد من الضروري أن يكون القارىء أو المتفرج اسكندينافياً ليتوصل إلى المعنى المباشر للعمل كما كان الحال في مسرحيتي **براند وبيرجينت**. ومند هذا الحين، بدأ إبسن يعمل وقد توثقت علاقته ببراند. لم تعـد العلاقـة بينهما من جـانب واحد. وهكذا أصبح براند يجد في مسرحيات إبسن مصـدراً لوحيه في حين صار إبسن يشارك - إذا لزم الأمر - في المجلة التي يتولى براند نشرها.

* * *

المسرح الإجتماعي:

هكذ، اتسع الأفق شيئاً فشيئاً: لقد كانت المسرحيات التي كتبها في برجن تخاطب جمهوراً برجوازياً وطنياً رومانسياً يهتم

بصفة خاصة بماضي النرويج ومستقبلها. فقد اجتذبت مسرحيتا براند وبيرجينت العالم السكندينافي بأكمله. أما إمبراطور وجاليلي فكانت تعبر عن أطماح كبيرة ولكن إبسن كان يكتب بأسلوب مستتر بعض الشيء بحيث يتعذر على الجماهير فهمه. منذ هذا الحين، بدأ إبسن يقدم مسرحيات حديثة تعالج موضوعات تهم الجمهور المثقف في كافة أنحاء أوروبا حتى إذا كانت الأحداث تدور دائمًا في النرويج أو إذا كانت الشخصيات نرويجية تماماً.

كانت مسرحيتا براند وبيرجينت تدفعان المواطنين السكندينافيين في واقع الأمر إلى التحرك أو على الأقل تثيران فيهما تأنيب الضمير. كانتا بمثابة المرآة التي يقدمها لهم إبسن. أما أولى المسرحيات الحديثة لإبسن، فهي تسعى إلى تجديد المجتمع، على الأقل بصورة غير مباشرة، وبطريقة تدريجية، عن طريق اقتراح إصلاحات ملموسة. لكنها كانت تبعث الضيق في نفس المتفرج. أراد إبسن أن يرغم مواطنيه على أن يفكروا، وألا يتقبلوا بصورة سلبية أي موقف غامض أو أي ظلم يحيق ببعض الفئات، وبعبارة أخرى كل ما يثير الثورة والسخط. ومن جهة أخرى، فإن إبسن قد أثبت طوال حياته مدى إخلاصه وجديته. ففيما يتعلق بمفاهيمه المتعلقة بالمرأة، تدخل بنفسه - أثناء وجوده بإيطاليا - لكي تقبل المرأة في مكتب النادي السكندينافي ولكي تخصص وظيفة أمين مكتبة لامرأة. وقد

اشترك مع الكاتب المسرحي بج. بجورنسون والروائيين جوناس لي وكيللاند وهم من أهم الراديكاليين (الأحرار المتطرفين) السكندينافيين في تقديم اقتراح بإدخال نظام الإشتراك المالي القاصر على الزوجين في قانون الزواج. وقد قام بكل هذا في الوقت الذي كان يجري فيه إعداد مسرحية **منزل دمية** وكتابتها. الأمر الذي يدل على أن الخلق الأدبي بالنسبة إليه يعد شكلاً من أشكال العمل.

كان إبسن يرغب في أن يتعرف المتفرجون على أعماله في الإطار الذي حدده. والواقع أنه كان يبدو أن كلاً من هذه الأعمال تحمل نواة العمل التالي. كان إبسن يخصص في كل منها بعض المشاهد لوضع موضوع المسرحية التالية موضع التجربة. ولنأخذ - على سبيل المثال - المسرحيات الإجتماعية الثلاث: **دعائم المجتمع** ومنزل دمية **والأشباح**. إن أول هذه المسرحيات تعد نسخة ثانية من منظر معروف وطريف، هو وصف المدينة الصغيرة (في كوميديا **اتحاد الشباب**) بمن فيها من شخصيات بارزة وما فيها من أحزاب ومكائد انتخابية.

إن مسرحية **دعائم المجتمع** يمكن أن تجتذب جمهوراً واسعاً هو جمهور أوروبا كلها، في حين أن مسرحية **اتحاد الشباب** بتلميحاتها وآفاقها المحددة لا يمكن أن تمتع سوى النرويجيين. لقد استغرقت هذه المسرحية وقتاً طويلاً لكي تتبلور في ذهن إبسن. والواقع أن إبسن قرر في عام ١٨٧٠ أن يعود إلى كتابة

المسرح الكوميدي. واختار إطاراً لمسرحيته مدينة ساحلية صغيرة (ربما كانت هي نفسها التي وصفها في اتحاد الشباب والتي سيصفها في عدو الشعب). إن سكان هذه المدينة تطحنهم الحياة الروتينية من جهة، والآراء المتعصبة المحافظة من جهة أخرى. ويضطرب أمن هذه المدينة حين يعود أحد مواطنيها الذي عاش لفترة طويلة حياة غريبة خارج بلاده-وخاصةفي أميركا-وها هو مشهد المدينة التي ولد فيها يدهشه ويبعث في نفسه الأسى. ويحملنا هذا على التفكير في الذهول الذي أصاب هورون الطيب في روايات القرن الثامن عشر أو في الغضب الذي أصاب صياد أفريقيا حين أخذ ينظر دون رحمة إلى عالم الغانيات بعد أن أمضى بضعة شهور في حملة بالجزائر. لكن إبسن يشعر بالتردد إزاء اختيار أحد الاتجاهين: فإما أن يلح على فكرة الاختلاف بين عالم الرجال المضطرب المدعي في تلك المدينة الصغيرة من جهة، ومجتمع النساء الغارق في الخجل والاحترام الوهمي للتقاليد، لكنه أكثر جاذبية من جهة أخرى؛ وإما أن يقدم - على العكس - نقداً للإتجاريين الذين يحتكرون جميع موارد البلاد ولا يفكرون سوى في تنمية ثرواتهم الخاصة ويفرضون أنفسهم رغم هذا كأصحاب فضل على شعبهم و«كدعائم مجتمعهم» وكأنصار للعامل والمسكين واليتيم وكمدافعين عن النظام الإجتماعي. وبعد أن تردد إبسن طويلاً، اختار الحل الثاني. تلاشت غزلية المدينة الصغيرة وأصبحت «الكوميديا» رسالة نقد. واستنكر

إبسن بشدة النظام ممثلاً في شخصية القنصل برنك. وركز اهتمامه على الوصف النقدي للمدينة الصغيرة التي أصبح أصحاب النفوذ فيها من الطغاة المستبدين. أما التعارض بين عالم الرجال وعالم النساء فقد أتى في المقام الثاني. ورغم هذا اتخذ الإتجاه النسائي للمسرحية مظهراً ملموساً، وها هي لونا هيسيل تبهر المتفرج بشخصيتها، وقد تصور إبسن في باديء الأمر أن زعيم النرويجيين العائد إلى بلاده سيكون رجلاً أو بالتحديد ضابطاً بحرياً. ولكنه عاد خلال الصياغة النهائية للمسرحية فجعل امرأة تحل محل ذلك البحار، عانس جذابة كانت مخطوبة من قبل للقنصل برنيك ولكنه تركها من أجل صفقة زواج. ويقدمها إبسن في صورة مثالية: فهي مصلحة للأخطاء، وهي تشبه الفرسان ولكن في زي امرأة. وجدير بالذكر، أن إبسن لم يخترع هذه الشخصية فهي تتكرر في جميع مسرحياته.

رسم إبسن شخصية لونا هيسيل من وحي صورة آستا هانستن، تلك المرأة المناضلة، العانس، التي اشتهرت في كريستيانا، فقد كانت تجوب المدينة مرتدية الحذاء البوت (السوقاء) والسوط (الكرباج) في يدها، فقد كانت مضطرة لطرد جماعات الشباب المتسكع التي كانت تلتف حولها بمجرد ظهورها في الطريق. كذلك فإننا نجد لونا هيسيل حين وصلت إلى المدينة تتخذ نفس هذا المظهر الغريب بحيث ظن أصدقاء برنيك أنها إحدى فارسات السيرك. كانت آستا هانستن قد نظمت في

أمريكا والنرويج عدة مؤتمرات خاصة بالمصير التعس للمرأة والإحتجاج على التعسف الذي يسود مجتمعاً نسائياً يضطهده الرجال. ومن هنا نتبين أن إبسن قد سخر قلمه لخدمة القضية النسائية التي خدمتها من قبل في النرويج كاميلا كوليت الروائية وكاتبة المقالات التي كانت صديقة لإبسن وزوجته

وتأتي «مشكلة المرأة» في المقام الأول في مسرحية **منزل دمية**. وسنقوم فيما بعد بدراسة الشخصية البراقة التي رسمها إبسن لنورا. فهي، دون شك، التي تؤثر بصفة خاصة على المتفرج. إلا أن الدكتور رانك كذلك يثير الشفقة والعطف فهو مصاب بمرض وراثي مزمن وهو يعرف مصيره جيداً ويتقبله بعقل وطمأنينة، وهكذا يمهد إبسن لأعماله التالية. فسنجد في المقام الأول معالجة أكثر استفاضة لموضوع الوراثة الطبيعية والميراث الروحي الذي يأتي من الوالدين والأجداد في مسرحية **الأشباح**. لكن إبسن ظل يضع مصالح المرأة نصب عينيه في جميع أعماله التالية؛ فقد ظهر انشغاله بقضايا المرأة كذلك في مسرحية **الأشباح**. ها هي مدام آلفينج تحاول أن تناضل ضد مصيرها التعس. إن أسباب تعاستها ودوافع خطيئتها الشخصية بالطبع متعددة ومعقدة. لكنها كانت تستطيع أن تجد طريقها إذا لم يكن المجتمع قد وقف حائلاً بينها وبين تحقيق مشاريعها، أو إذا كانت في شبابها قد تمكنت من الزواج من الإنسان الذي أحبته. كما

كان يمكن أن تتخلص من العار الذي لحق بها لارتباطها بآلفينج إذا لم يكن ما يسمى «بزواج العقل» قد أصبح جزءاً من أخلاقيات المجتمع وإذا لم يكن والداها قد تهيأت لهما كافة التسهيلات ليفرضوا على هذه المخلوقة الشابة الظريفة زوجاً يكبرها سناً بكثير كما أنه فاسد الأخلاق، عديم الذمة. إن هذا الإنشغال بوضع المرأة - الذي يعكس في مسرح إبسن منذ أولى مسرحياته وبخاصة في مناضلي هلجلاند - لن يختفي تماماً من ضمير الكاتب؛ وسيكون ملموساً حتى في آخر أعماله: **سيدة البحر**.

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، احتلت علوم الحياة مركز الصدارة. أصبح الطبيب وعالم الأحياء هما حكماء العالم الجديد. وأبرزت نظريات دارون قانون الوراثة. وأثبت الطبيعيون الفرنسيون - وخاصة زولا الذي لم يكن إبسن يميل إليه مطلقاً - أن الأدب يمكن أن يستغل نظريات الوراثة ويبرزها. وفي اسكندينافية حظيت «الدارونية» بتأييد ج. ب. جاكوبسن الذي اجتذب كذلك أحد الروائيين الدنماركيين المعروفين إلى بلاد التأملات القاتمة، بحيث أصبح من غير الممكن أن نقرأ روايته التي تكاد تكون سيرته الذاتية - **أجيال بلا أمل** (١٨٧٩) - دون أن نشعر بانقباض في قلوبنا. وقد كان لجورج براند فضل كبير على الفلسفة البيولوجية لداروين. وراح إبسن يبني نفسية شخصياته بصورة كبيرة على أساس السمات الطبيعية والخلقية التي تنتقل من جيل إلى جيل. هكذا،

نجد هلمر يشير إلى بعض المظاهر المؤسفة لطبائع نورا لكنه يلتمس لها بدهائه، العذر مذكراً إياها بأنها ابنة جديرة بحق بوالدها، سواء فيما يتعلق بهذه النقطة أو بغيرها.

وعلى أي حال، فإن الوراثة الخلقية (الأخلاقية) لا تنفصل عن الوراثة النفسية في نظر إبسن، إلى الحد الذي جعله يعتقد أن انتقال الأمراض الطبيعية من جيل إلى آخر ليس سوى دلالة ملموسة على المسؤولية الجنائية الجماعية - والعائلية بصفة خاصة - التي تنتقل بصورة تجعل خطأ الأجداد يشلّ حركة أبنائهم وأحفادهم. وهكذا نجد إبسن - باستناده إلى النظريات التي تحظى بالإهتمام - يؤيد الفكرة اليونانية الخاصة بالمسؤولية الجماعية، والعائلية خاصة، ويضفي على نظرية الحتمية أو القدر - التي كانت أحد العوامل المحركة للتراجيديا اليونانية - صورة عصرية جديدة. وبعد مرور سنين طويلة على انتهاء إبسن من مرحلة المسرحيات «الإجتماعية» و«الراديكالية»، استمر إبسن في استخدام السمات الوراثية ليبني عليها مسرحياته. ففي مسرحية **البطة المتوحشة**، لا يشك هجالمار إكدال مطلقاً في العوامل الوراثية التي تتحكم في هدفيج - ابنته المدعاة - وحين يعلم أن جريجرز العجوز سيصاب بالعمى يدرك أن نظر الصغيرة هدفيج سيضعف يوماً بعد يوم.

ومن جهة أخرى، يظهر إبسن كشخصية تسعى لتحرير الفرد. وهو يشجب جميع القوى التي تتحالف من أجل المحافظة

على بقاء الدولة المستبدة والمجتمع المنافق. وهكذا يمكن تفسير عدائه للكنيسة. إذ أن كنيسة الدولة تدافع بالضرورة عن النظام والقيم القائمة. وإننا لنجد الشخصيات المحافظة عند إبسن تتميز تلقائياً ببلادة التفكير والغباء، إن لم تكن تخفي - في تكتم - مصالحها الشخصية وتلجأ إلى أقوى الحجج لإنجاز أعمالها. أما أكثر هذه الشخصيات مطابقة لهذا النموذج برؤيته المحدودة وكلماته المترفعة فهو القس ماندرز، أحد النماذج الحقيقية لرجل الكنيسة. كما أن إبسن لا يميل كذلك إلى أعضاء هيئة التدريس الذين يخدمون قضية المنافقين، على سبيل المثال رور لوند مدرس الثانوي في **دعائم المجتمع** أو كرول مدير الثانوي الذي يتميز بحدة الطبع في مسرحية روزمر سهولم.

وفي بعض الأحيان، يقف المجتمع كله في وجه الشخص الذي يدعي كذباً قول الحقيقة أو تطبيق العدالة. أخذ إبسن على عاتقه مسؤولية تجسيد الصورة المؤسفة التي يمكن أن يمثلها المتآمرون في دولة اسكندينافية. وقد رفضت ثلاثة مسارح وطنية أو ملكية في النرويج والسويد والدنمارك عرض مسرحية **الأشباح**. ولم يكن هناك سوى مسرح واحد من المسارح الخاصة الثانوية في استوكهولم هو الذي غامر بتقديم المسرحية للجمهور. وقد كتب إبسن مسرحية **عدو الشعب** انتقاماً من المكائد والدسائس التي ترمي إلى إبقاء الشعب في ظلمات الجهل. وقد أبرزت هذه المسرحية النقدية - أكثر من أي وقت مضى -

النزعة الفردية الثائرة للكاتب بل وربما قلنا «الاتجاهات الفوضوية له».

نحو مسرح نفسي:

يبدو التناقض واضحاً بين **عدو الشعب** (١٨٨٢) و**البطة المتوحشة** (١٨٨٤). وقد أدرك إبسن نفسه هذا التناقض:

«إن هذه المسرحية تحتل مكانة خاصة في إنتاجي المسرحي؛ وهي تبتعد عن أسلوبي المعتاد من عدة نواحي [. . .] سيدرك النقاد هذا، وسيجدون مادة لعديد من المناقشات والتأويلات المختلفة. . وبالإضافة إلى ذلك، أعتقد أن **البطة المتوحشة** ستدفع بعض كتابنا المسرحيين إلى خوض مجالات جديدة - الأمر الذي يبدو لي مطلوباً».

(على لسان كوت، ١، ١٥٣).

هل أحس إبسن أن الجمهور سيضيق سريعاً بهذا النوع من المسرحيات الملتزمة التي ترغم كل متفرج على أن يحاسب نفسه وضميره وعلى أن يتخلى عن مجتمع أصبح لا شعورياً مذنباً في حق أفراده؟ على أي حال، فإن **البطة المتوحشة** والأعمال التي تلتها تهدف جميعاً - في تركيبها ومضمونها - إلى البحث النفسي البحت. بل إنه يتعذر إيجاد أي «اتجاه» لها. كما أن الأسلوب المسرحي نفسه تعرض للتغير. إنه لا يقتصر بالطبع على الحديث والحوار في مسرحية مثل **دعائم المجتمع** أو **منزل دمية** أو خاصة **عدو الشعب**، فإن العوامل المرئية والرمز

تجعل فكر الكاتب أكثر قدرة على التعبير والابهار. ولكن فلنتأمل هذه العناوين: **البطة المتوحشة** ترتبط بعامل مرئي في المسرحية، كما أن هذا الطائر يعد رمزاً يلقي الضوء على نوايا الكاتب لكنه ضوء غير واضح. وعلى العكس فإن **دعائم المجتمع** لا ترتبط بأي نوع من الغموض، فقد اشتق إبسن عنوانه من إحدى الكلمات الجوهرية في النص. وهو يعبر، دون شك، عن شيء من التناقض إن لم يكن السخرية. لكنه يستعرض المضمون المنطقي للمسرحية. ويحس إبسن بالسعادة لمجرد التفكير في أن النقاد سيتساءلون فيما بينهم أثناء مشاهدة المسرحية، ولن يستطيعوا أن يتفقوا على الاجابات البسيطة الواضحة لكل سؤال. فهو يتعمد إثارة حيرة المتفرج، فيستدرجه إلى أعماق الأنا ويقدم له شخصيات يكتنفها الغموض وتثير الحيرة.

إن هنريك إبسن أراد -على ما يبدو- أن يعيد بصورة أو بأخرى إقرار التوازن. ومثلما ملّ من قبل التصوير التاريخي والخيال الفولكلوري اللذان فرضا عليه خلال فترة عمله في برجن فراح -لكي ينتقم- يكتب المشاهد الساخرة لعجوز دوفر في مسرحية **بيرجينت**، فعل نفس الشيء حين أرغم نفسه على كتابة مسرحيات مثل **دعائم المجتمع** أو منزل دمية؟ ثم اتجه في المسرحيات التالية إتجاهاً مناقضاً تماماً للموضوعات والقضايا التي عرضها خلال فترة المسرح «الراديكالي» و«الاجتماعي».

وإحقاقاً للحق فإن إبسن لم **يسعَ** من خلال كتابة روزمر

سهولمو**هيدا جابلر** أو حتى **سيدة البحر** إلى إبراز فكرة أو مناصرة قضية -حتى ولو كانت النهاية المفاجئة والمتكلفة بعض الشيء **لسيدة البحر** تدعو للحظة إلى الوقوع في هذا الخطأ -لكنه سعى بالأحرى إلى مزيد منَ التحليل العميق لبعض التطورات النفسية.

لقد كان اهتمام الجيل «الراديكالي» ينصب على علم الأحياء وقضايا المرأة والتحرر السياسي والفلسفي للفرد. لكننا ندرك جيداً -حين ندرس الفترة الأخيرة للمذهب الطبيعي الفرنسي وبداية الرمزية -أن الحياة النفسية أتت في المقام الأول وتلتها البيولوجيا. كما أن القارىء مثل المتفرج يتشوق إلى الغموض. ومن قبيل التناقض، انه في الوقت الذي أصبح فيه علم النفس علمًا مستقلاً بذاته، وخاض المعامل، وخضع للموازين والمقاييس، فإنه وجه الخيال نحو أعماق الضمير الانساني المجهولة. وهكذا دفعت الكتابات الخاصة بتكوين الشخصية وأمراضها، والتجارب الخاصة بالتنويم المغناطيسي والايحاء، الكتاب والشعراء إلى التساؤل عن دوافع السلوك الانساني كما كان يتفهمها مؤلف المسرحيات الكلاسيكية أو كاتب الروايات الطبيعية. ألم تكن فقيرة للغاية؟ هل كان ينبغي الاقتصار على التفسيرات المادية والفسيولوجية التي قدمها زولا وأتباعه؟ هل كان المفروض أن نقتصر على مجالي العقل والضمير الصافي كما فعل الأدباء الكلاسيكيون الفرنسيون؟ نحن نعلم -على سبيل

المثال- أن ستريندبرج قد كان على علم بكل ما أنتجه كبار علماء النفس في عصره فقد قرأ كتابات شاركو ومودسلي وجانييه وبرنهايم. وليس هناك ما يدعونا إلى تأكيد أن إبسن قد اطلع على هذه الأعمال العلمية. ولكن حتى ولو لم يكن له اتصال مباشر بكتابات هؤلاء الأساتذة فإنه على الأرجح قد تعرف على أفكارهم بطريقة مباشرة. وعلى أي حال فهناك حقيقة مؤكدة هي أن ستريندبرج قد حدد الاتجاهات الجديدة لأبحاثه في المجالين النفسي والمسرحي في مقالتين، خصصت الأولى «لمعركة العقول» والثانية «للقتل النفسي». إذ أنه بنى نظريته بصفة خاصة على التحليل الواعي لروزمر سهولم. والواقع أن ستريندبرج اكتشف دون صعوبة في روزمر سهولم عملية «قتل نفسي»، ذلك الذي تمارسه ربيكا على شخصية بيت البائسة، حتى قبل بداية الأحداث. وتدور «معركة عقول» طويلة وغير مؤكدة بين روزمر وربيكا. وتبدو ربيكا لفترة طويلة متفوقة لأنها نفسياً أكثر نشاطاً وتألقاً. أما روزمر فهو على العكس إنسان مرفه، مرهف الحس، فريسة للشك، إنسان عديم المقاومة. ولكن في النهاية سينتصر على ربيكا إشعاع من اتجاه عكسي. فتجد نفسها وقد أحاطها الجو العام لروزمر سلهولم وسما بها فتطهرت بصورة ما. كانت روزمر سهولم إذاً أحد الدوافع التي ساعدت ستريندبرج على إعداد أولى مسرحياته التي أطلق عليها خطأ «مسرحيات طبيعية». وفي نهاية عام ١٨٨٠، عمل كل من

إبسن وستريندبرج في نفس الاتجاه. لكن إبسن سبق إلى خوض المجال الجديد. ولم يتأثر مطلقاً بتيارات عصره. ومضى يضيء الطريق في مقدمة الطليعة. وإذا كان فرويد الذي تعلم الكثير في أعمال الروائيين وكتاب المسرح قبل أن يصبح مصدر وحي للشعراء قد أعجب إعجاباً شديداً **بروزمر سهولم**، فقد قام بتحليل هذه المسرحية بفكر ثاقب وتقدير بالغ. وقد رأى فيها تحليلاً نفسياً رفيعاً سابقاً لأوانه.

كان إبسن، منذ عهد قريب، يصفق لشجاعة لونا هيسيل التي أخذت على عاتقها مسؤولية إقرار العدالة والحق داخل المجتمع الذي يعاني من استبداد **دعائم المجتمع**، وإرغام زعيمهم القنصل برنيك على إزاحة القناع عن حقيقته. كانت تريد القيام بمهمة مقدسة. أما في **البطة المتوحشة**، فإن جريجرل فيرل يتصور من جانبه أنه مكلف بمهمة مماثلة يطلق عليها «مهمة حياته». وها هو يساعد هيمالمار إكدال، ذلك الرجل المسكين الذي يعتبر نفسه سعيداً نسبياً، على أن يدرك حقيقة موقفه (وذلك بالطبع باسم «الحقيقة والعدالة»). ينبغي إذاً تبديد الوهم الذي يسيطر على هذا الرجل الذي يعتقد نفسه مكلفاً بأداء رسالة، هو أيضاً، تلك الرسالة هي تحسين الوضع المادي والمعنوي لعائلته، ووالده العجوز، الذي أدانته المحكمة ظلماً من قبل، وزوجته جينا، وحفيدته هدفيج. وسينجح في مهمته بفضل اختراعه المدهش الذي يظل حتى النهاية غير محدد. ينجح

جريجرز فيرل في تبديد جميع الأوهام المسيطرة على هيمالمار إكدال بإصراره الذي يدعو للريبة. إن هيمالمار إكدال بالطبع مضطرب العقل والشخصية. لكن الدكتور ريللينج رغم هذا يعتبر جريجرز فيرل دجالاً ومجنوناً. ويدعي هذا الطبيب الوقح -الذي لا يمكن أن نعتبره متحدثاً باسم إبسن- أنه لا ينبغي تبديد الوهم والضلال عن الضعفاء والواهمين فإن «أكذوبة حياتهم» كفيلة بإنقاذهم. وربما تساءلنا عما إذا كان إبسن في مسرحية البطة المتوحشة لا يستبسل في إبطال الحجج والمواقف التي ناصرها منذ عهد قريب في دعائم المجتمع والأشباح.

ولكي يضفي إبسن مزيداً من الأهمية على القضايا النسائية، كان يرسم بصفة خاصة نساء يتميزن بالمنطقية، والصدق مع النفس، تحركهن معتقدات راسخة، يخضن معركتهن رابطات الجأش، بل وأحياناً بصورة غير معقولة -إذا ما استدعى الأمر- وهن أكثر إقناعاً وأكثر مثابرة من الرجال. أما في هذه الفترة، فهو يرسم وجوهاً نسائية تثير القلق، غامضة، تصرفاتها غريبة، تتطلع إلى فرض نفسها بكافة الطرق. بل ولا تتورع عن اللجوء إلى أبشع الوسائل -كما فعلت ربيكا ويست- ويختار لمسرحياته بطلات تحركهن غرائزهن، شريرات ومدمرات -مثل هيدا جابلر- نساء غامضات يضنيهن الحنين إلى الوطن، مثل إلليدا سيدة البحر.

من المؤكد أن الانفصال ليس تاماً بين المرحلتين. فإن بداية مسرحية روزمر سهولم تعرض لنا بعض مشاهد الحياة

الريفية لنرويجية. ونكاد نظن -لبعض الوقت- أننا أمام واحدة من سلسلة مسرحياته السياسية **إتحاد الشباب**أو **دعائم المجتمع**. وقد كتب إبسن بالفعل هذه المسرحية بعد أن قضى إجازته في النرويج؛ كان يشعر بالألم يعتصر فؤاده لرؤية بلاده تمزقها الخلافات والشقاقات السياسية وأخذ ينتقد بصورة مرحة في الفصلين الأول والثاني من **روزمر سهولم** تعصب مواطنيه، والتشدد الصارم للمحافظين، والدهاء المخادع للراديكاليين. لكن المتفرج سرعان ما يتبين أن مركز الاهتمام في المسرحية يتركز في فكرة أخرى. إن ما أراد إبسن دراسته بصفة خاصة هو التطور النفسي لربيكا والاتجاه الروحي لروزمر. وسنجد المدينة الصغيرة بأخبارها وأحوالها، مرة أخرى، في بداية مسرحية **هيدا جابلر**، وعدة مشاهد من **سيدة البحر**. أما المنظر الأول من **البطة المتوحشة** -وهو يمثل ختام عشاء فاخر عند فيرل، أحد كبار التجار في مدينة كريستيانا الفخمة- فقد كتب بأسلوب كوميدي إجتماعي.

لقد ساعد على إنجاح مسرح إبسن في فرنسا إثنان من رواد المسرح فيها. الأول، هو أندريه أنطوان الذي تفانى في إنجاح المسرح الطبيعي. والثاني هو لونييه بو في مسرح «لوفر» أو «العمل» -معبد المسرح الرمزي، كما أطلق عليه. لم يهتم إبسن مطلقاً بالمذهب الطبيعي- فقد أغفل زولا تماماً- أو بالمذهب الرمزي، لأنه كان لا يعرف مطلقاً مفهومهما، وقد شغلت الرمزية

دائمًا مكانة متميزة في مفهومه عن العالم وعن الفن المسرحي. ولكن إذا كان من السهل على أنطوان أن يقدم مؤلف الأشباح بصفته رائداً للطبيعية،، فإنه سيجد صعوبة بالغة في تقديم البطة المتوحشة كعمل يخضع تماماً للمذهب الطبيعي؛ فإن إبسن يصحبنا هنا إلى عالم غريب ينتمي بالأحرى للسريالية وليس للواقعية التقليدية. وفي الوقت الذي يبتعد فيه إبسن عن الأدب الذي «يثير المناقشات حول المشكلات» فإن نوعاً من «الانزلاق» بدأ يعتمل في فنه المسرحي. وتبدأ مرحلة جديدة مع سولنس البناء. مرحلة مسرح «الاعتراف» أو المسرح الفردي. وقد قال إبسن «نفسه» ان المجموعة التي تنتهي بالخاتمة الدرامية تبدأ بسولنس البناء.

(١٨، ٤٤٧)

المسرح الأخير:

إذا أخذنا بظواهر الأمور فإن حياة إبسن المسرحية قد انتهت في نجاح. توصل الشاعر في النهاية إلى سهولة كبيرة في التعبير وأحاطه التكريم. وأقام في مسكن غاية في الجمال في حي أربيا نسجيت، أفخم أحياء كريستيانا. ولكنه لم يدخل ضمن «دعائم المجتمع». ومع ذلك، فإن قليلين هم الذين حظوا بشرف الاقتراب منه بصفة منتظمة. وقد قدم إبسن قائمة بأعماله أعدها وهو في عزلة داخل مكتبه. ما الذي أنجزه طوال حياته؟ لقد أدى رسالته مثل براند. لكنه مثل براند أيضاً جعل

حياة أسرته أليمة لكي يتمكن من العمل في جو من الحرية. واضطرت زوجته وابنه لمشاركته حياته في المنفى. وكما نعرف، فإن إبسن لم يكن مرتاح الضمير.

وفي النهاية، خشي إبسن من أن يفقد جمهوره، لأن الجيل الجديد بدأ يعتبره بالفعل أحد شهود الماضي. وقد ذكر كنوت هاسيون أمام إبسن كلاماً لم يعجبه كما أنه كان مخالفاً للحقيقة حيث انتقد الأدب «الاجتماعي» خلال الثمانينات، ووقف إبسن ينصت بثقة وجرأة (١٨٩١). وفي بلاد السويد المجاورة له، ظهرت عبقرية جديدة تفرض نفسها وتشق طريقها وتخوض الميدان الأوروبي. وأعجب إبسن بهذا المنافس وقال: «إن ستريندبرج موهبة كبيرة. إنني لا أعرفه شخصياً-لم يحدث مطلقاً أن التقى طريقانا- لكني قرأت أعماله باهتمام بالغ. وقد تركت إنغرنو بصفة خاصة انطباعاً كبيراً في نفسي». (١٥، ٤٣٠).- وكان إبسن قد وضع في غرفة مكتبه، أمام المنضدة التي يعمل عليها، صورة كبيرة لستريندبرج من أعمال الرسام النرويجي (Lhr. Krogh). كان إبسن يجد هذه الصورة «رائعة الجنون»؛ وقد أطلق عليها سيجور إبسن اسم «الثورة». أما إبسن نفسه فقد أطلق عليها «اقتحام الجنون». لم يكن ستريندبرج إذاً يغيب أبداً عن نظر إبسن. إذ ان ستريندبرج استمر سنين طويلة يطلع قراءه ومتفرجية على مأساته الخاصة،

والجمهور يحسن استقبال مثل هذا المسرح الذاتي. لماذا إذاً لا يطلع إبسن الجمهور على ثمرة تأملاته الشخصية البحتة؟.

ها هو إبسن يفرض نفسه - أو بمعنى أصح يضع قرينه المسرحي- في جوهر مسرحياته. ومن اليسير أن نحزر شخصية هذا القرين. ها نحن نلتقي في باديء الأمر **بسولنس البنّاء** (بنّاء وليس مهندساً معمارياً- هل كان إبسن يفكر في جوستاف إيفل؟ -إن سولنس إنسان عصامي مثل إبسن نفسه). وهو يرقب، في قلق، التقدم الذي يحرزه مساعدوه وتلاميذه الذين سيتخذون مكانه ذات يوم وتربطه بزوجته علاقات تتميز بالحدة والجفاف. لكن سولنس يستعيد شبابه وقوته بفضل مشاعر الحب التي تكنها له هيلدا، إحدى شابات المدينة التي ترتدي زي متسلقي الجبال. كيف لا نتعرف من خلال شخصية هيلدا على تلك الفتاة الظريفة من فيينا التي كان إبسن قد تنزه معها في جوسنساس؟ وبعد ذلك نجد رجل الأعمال العبقري ج.ج. بوركمان الذي توقف نشاطه بسبب قضية. وها هو يحلم باستعادة منصبه كمدير للبنك الذي كان يرأسه، وبتحقيق حلمه أخيراً على طريقة فوست. وربما كان الأستاذ روبك (في **الخاتمة الدرامية** أو **حينما نستيقظ من بين الأموات**) هو الذي يتشابه مع هنريك إبسن، لقد سبب هذا المثّال النعاسة لزوجته التي ارتبط بها في سن متأخرة والتي كانت مودبله ورفض حبها. ويلوم روبك نفسه بصفة خاصة على أنه حصر نفسه تماماً في إطار

حلمه الخلاق وأنه عاود، بصعوبة، الاتصال بالمقربين لـه، هؤلاء الذين يحبونه وكان ينبغي أن يبادلهم الحب.

هذه المسرحيات الثلاث، وبصفة خاصة الأخيرة منها، تهب عليها ريح باردة. وتدور مسرحية ج.ج. بوركمان بأكملها في فصل الشتاء. ويتساقط الجليد خلال عاصفة تهب في الفصل الأخير. أما المنظر الأخير من الخاتمة الدرامية فيدور في أعـالي الجبال حيث تواري الثلوج المتساقطة روبك وموديله السابقة مايا. إن التأملات الكبيرة لابسن في شيخوخته لم تعد بحيث تـدخل الطمأنينة في نفس المتفرج.

لكن إبسن ليس الشاعر الوحيد -على مر العصور- الذي سعى إلى اجتذاب عطف القارىء أو المتفرج عن طريق عرض الوضع المؤلم الذي يعاني منه الفنان أو الشاعر الذي يحيا بمنأى عن العالم الواقعي، تائهاً وسط أحلامه الخلاقة كما لو كان عالم الشعر مغلقاً تماماً على نفسه منفصلاً عن العالم الواقعي الحي. ونجد نفس هذه الفكرة أحياناً عند سان جورج وعند ريلك. كما عرضها هوفمانستال في أشعاره العظيمة في مسرحيته الشعرية القصيرة المجنون والموت.

كـان إبسن يشكو من هـذه العزلـة التي يسجن الفنان الخلاق فيها نفسه حتى دون أن يدري. ومن جهة أخرى، كان يتغنى بقوة الفرد. وتقبـل إبسن المصير الصعب الـذي يرتبط

بموهبته ورسالته. ولكن، هل كان إبسن حقيقة معزولاً عن العالم؟ ربما كان يقيم، بصعوبة، علاقاته مع المقربين منه، وخاصة في نهاية حياته... وكان أساساً يحتفظ بمسافة بينه وبين الأشخاص المزعجين والمتجاهلين. لكنه، فيما يتعلق بعصره، كان يتأمل ما حوله بعين واعية، وكان يراه على حقيقته. كان يستبق الأحداث. وكان يملك إحساساً مسبقاً بمستقبل البشرية. كان يكفيه وهو مستقر في روما أو درسدن أن يقرأ الصحف النرويجية «ليرى» ويتفهم ما يجري في النرويج بصورة أفضل مما كان يفعله مواطنوه الذين ظلوا يعيشون داخل بلادهم. وعلى أي حال فإنه يقال إنه كان لا يقرأ عادة سوى الصحف. ومع هذا نحس - من خلال جميع أعماله - بتلك القوى الخلاقة التي حركت عصره لصالح قضايا نبيلة أو أفكار قيمة.

كان إبسن ينظر بصفة خاصة إلى حياة الأفراد. وأول ما ينبغي أن نوليه الاعجاب في مسرحه هو دون شك تلك المجموعة الغريبة من النماذج. ولكي نتعرف على مدى حكمة إبسن ورجاحة تفكيره ينبغي علينا أن نتعرف على شخصياته.

* * *

الفصل الثاني

شخصيات إبسن

من اليسير بوجه عام إيجاد ترتيب معين لشخصيات مسرحية كوميدية أو مسرحية جادة: فنحن نميز بسهولة البطل الرئيسي والأبطال الآخرين والأدوار الثانوية والأدوار الاضافية والخيالات. ويعطي الكاتب كل اهتمامه للممثلين الأوائل، أما الأدوار الاضافية والخيالات فليس لها وجود في الواقع إلا في الحد الذي تضيف فيه بعض الاثارة وتشكل عاملاً ضرورياً لتطور أحداث المسرحية. أما إبسن فهو يرى -على العكس- أن كل الشخصيات لها نفس المكانة، وهو يرسم شخصيات كروجستاد، معلم الغناء، ومدام لند وآن ماري، مربية الأطفال، والدكتور رانك في منزل دمية بنفس القدر من الاهتمام الذي يرسم به الشخصيتين الرئيسيتين نورا وهلمر. وتظهر هاتان الشخصيتان بالطبع في أكبر عدد من المشاهد. لكن آن ماري ومدام لند وكروجستاد ورانك لدى كل منهم ماضٍ يفسر تصرفاته خلال تطور الأحداث ويحاول إبسن أن يوضحه لنا بكل الدقة المطلوبة.

الشخصيات وماضيها:

إن شخصيات نورا ومدام آلفينج وهيدا جابلر وج.ج. بوركمان تشبه دون شك أبطال القصص والروايات أكثر مما تشبه الشخصيات المسرحية التقليدية. إن الكاتب الكلاسيكي يعرض لنا تطور أزمة من نوع خاص لكنها مختصرة بالضرورة. وهو يطلعنا على الوقائع التي تسبق بداية الأحداث والمعلومات الضرورية للغاية. أما إبسن فهو -على العكس- يتصرف بحيث تكون مسرحيته مثل الفصل الأخير من رواية، نكتشف تدريجياً أحداثها الرئيسية. وهو يقدم لنا بصورة موجزة حياة أبطاله أما الأزمة (أو العقدة) التي نشاهدها فهي ليست سوى فرصة متاحة لنا لكي نعيد بناء ماضي كل شخصية ونستعيد بناءها الكامل ونتفهم تطورها من خلال صدمة تعرضت لها أصلاً -وهي قديمة في أغلب الأحيان- لكننا لا نكتشفها إلا مؤخراً. هناك مجموعة من الألغاز تطرح علينا، إلا أننا لا نستطيع حلها قبل إسدال الستار.

إن موليير لا يهتم مطلقاً بأن يفسر لماذا أصبح أرباجون بخيلاً، والساست عبوساً، وأرسينويه متصنع الحياء. لأنهم جميعاً نماذج يرسمها الشاعر بكل ثقة. وهم شخصيات تعيش في الحاضر. ولا يهتم أحد بإيجاد ظروف مخففة لعيوبهم أو لجرائمهم أو ينشغل بالبحث في ماضيهم. أما إبسن فهو -على العكس- يقوم بدراسة قضية نورا وهلمر. وهو يقوم بهذا -والحق يقال-

بدافع من شعور المحامي المتميز، ويتجه دائمًا في دفاعه عن نورا -إلى إلقاء الخطأ على هلمر. لكنه لا يخفي علينا مواطن الضعف في المرأة الشابة. فهي مندفعة، سطحية التفكير، وقد ارتكبت خطأ فاحشاً حين زورت إمضاء والدها على إحدى المستندات المالية. لكن هناك بعض الظروف التي تخفف من مسؤوليتها. فهي أولاً قد أخذت الكثير من صفات والدها -كما ذكر هلمر- وورثت منه بصفة خاصة صفات وطبائع تدعو للأسف، فقد كان رجلاً ذكياً ومثقفاً إلا أنه لم يكن ينظر للحياة بصورة جدية. لم تجد نورا في نشأتها الرعاية الكاملة (لكن، ألم يكن هذا هو حال جميع الفتيات تقريباً في هذا العصر؟).. إنها لا تستطيع أن تفهم كل ما يتعلق بحقوقها في الثروة أو بطريقة إدارتها. وإننا ينبغي أن نتذكر هذا حين نستمع إلى زوجها وهو يصدر حكمًا سريعاً عليها، وحين نحاول في داخلنا أن نجد ما يبرئها. كما انه يفسر لنا لماذا لم تنجح نورا أبداً في أن تصبح شابة مراهقة. فقد كان والدها يعاملها كطفلة حتى في نهاية فترة المراهقة. ثم عهد بها إلى هلمر الذي حرص -ربما عن عمد- على أن تظل في وضع المرأة الطفلة. لكن مرض هلمر يثقل فجأة شخصيته نورا. ولكي تنقذ زوجها، تقترف عملاً غير مشروع (في نظر العقلاء والمواطنين الواعين المثقفين)، لكنها لا ترى في ذلك شيئاً من المكر أو الخداع، بل -على العكس- يبدو لها أنها تصرفت بإخلاص بالغ، وأنها كانت بطلة -على طريقتها-. وقد أدركت

بالطبع -خاصة بعد زيارة كروجستاد- خطأها: وعلى الأقل الخطر الذي يحيط بها. وخرجت من الجنة على الأرض. لكنها اضطرت -لكي تكون مخادعة- لكي تظل محتفظة بالصورة التي كونها لها هلمر، أن تبدو بمظهر الشابة المستهترة، المرفهة، المتقلبة. وعلى أي حال، فقد ظلت بالفعل طفلة من عدة زوايا، حيث أصرت على تحدي المحظورات العائلية وراحت تلتهم خلسة حلوى المعكرون المفضلة لديها. كما رأينا، فإن أي مؤلف يتميز بشيء من الصبر يمكنه بسهولة أن يكتب رواية عن نورا طبقاً للترتيب المباشر للأحداث كما وقعت قبل رفع الستار أو بالتحديد، حتى زيارة معلم الغناء كروجستاد.

كذلك فإن قصة مدام آلفينج كان يمكن أن تكون مادة يستخدمها أحد الروائيين السكندينافيين مثل جوناسي لي أو آل كيللاند لكي يقدم لنا رواية مثيرة تتيح للقارىء أن يتصور طفولتها البرجوازية ويستعيد حبها لماندرز ذلك الشاب الفقير الذي حاربه أهلها، ثم الزواج الذي فرضوه عليها، وأول مشاعر خيبة الأمل التي تعرضت لها الزوجة الشابة حين اكتشفت حقيقة طباع زوجها، ثم ثورة تلك المرأة التي أسيء حبها فراحت تبحث عن ملجأ لدى القس ماندرز وانهيار آمال تلك المرأة سيئة الحظ مرة أخرى حين تنصّل منها ماندرز وأعادها إلى زوجها الفاسق. وتأتي بعد ذلك تلك الكوميديا التي تلعبها مدام آلفينج على المحيطين بها لكي تخفي الحقيقة؛ إنها تبذل جهوداً فائقة

لكي تتمكن على الأقل من إنقاذ ابنها آلفينج، وتربيته بعيداً عن موطن الفساد، وإيهامه بأن والده رجل شريف إن لم يكن من رجال الخير والتقوى الحقيقيين. كل هذه الأحداث، التي كان يمكن أن تملأ ثلاثمائة صفحة بقصة حافلة وغريبة، المفروض أنها وقعت قبل رفع الستار عن التراجيديا الحديثة **الأشباح**.

لقد ارتكبت مدام آلفينج بالطبع خطأ أخلاقياً ينبغي أن نوضح طبيعته. لكن إبسن عرف كيف يجعلها تجتذب عطفنا فهي منطقية تماماً مع نفسها كما أنها صريحة وشجاعة. وهكذا فإن تلك البطلة البائسة يمكن أن تجعلنا نتألم معها ونحس بمعاناتها. أما ربيكا فقد ارتكبت تصرفاً غاية في القسوة والدهاء المقنع بحيث كان ينبغي أن نكرهها. لكن المحامي إبسن قد صور حياتها تصويراً رائعاً يدفعنا إلى الاهتمام بها بل وإلى إثارة شفقتنا. ونجد أنفسنا -من خلال تجميع بعض الأجزاء من هنا وهناك- قد نجحنا في التوصل إلى جميع عناصر حياتها. لقد نشأت نشأة غامضة: فقد تولى الدكتور ويست تربيتها في منزله، لكنها تجهل من هو والدها. وجعل منها الدكتور ويست «امرأة متحررة». وتبناها في نهاية الأمر. أما هي فقد أعجبت بهذا الانسان الخير، هذا الأب بالتبني، إلى الحد الذي جعلها تصبح عشيقته. ولكن ربيكا لن تعلم إلا متأخراً -في سياق الأحداث- أنها الابنة الطبيعية للدكتور ويست، وقد اضطربت وتأثرت بشدة حين صرح لها بهذا كرول لدرجة أنها فقدت في هذه اللحظة آخر

ما تبقى لها من شعور بالأمان والاطمئنان.

إن أكثر الفصول تشويقاً في رواية ربيكا ويست هو دون شك الفصل الذي يعرض بصورة مباشرة الأحاديث الخاصة بين ربيكا ويست «المرأة المحررة» والقس روزمر. لقد تخطت ربيكا ويست السن التي تتزوج فيها النساء عادة، وبالاضافة إلى ذلك، فهي امرأة «لها ماضٍ» -كما كان السكنديناڤيون يقولون في ذلك الوقت -لكن أحداً لم يشك فيها في روزمر سهولم وإلا ما كانوا استقبلوها بمثل هذه الحفاوة في تلك المدينة التي تتمسك بالتقاليد وتحافظ على القيم الاجتماعية والدينية. وبعد وفاة الدكتور ويست، اضطرت لأن تصبح وصيفة وممرضة لبيت، زوجة القس روزمر المريضة. وتقع في غرام القس الذي نتصوره حسن المظهر والذي لا يزال نسبياً شاباً. ويراودها بصفة خاصة ذلك الحلم بأن تصبح سيدة على روزمر سهولم. لكنها أذكى من أن تهاجم القلعة من الأمام. وها هي تحاول إقناع القس بالأفكار التي اكتسبتها وهي تنصت إلى الدكتور ويست. وتستخدم كافة الطرق لاغرائه تحت ستار الأفكار. أما القس فيحاول أن يتعامى عن الحقيقة ويوهم نفسه بأنه يهتم بالمذهب «الراديكالي» الذي تحاول ربيكا أن تحمله على الايمان به. ورفض أن يعترف بأنه يهيم حباً بهذه المرأة الشابة. وراحا معاً يتقدمان في طريق محفوف بالمخاطر، هو طريق «الصداقة العاشقة». راحا يدعيان أنهما ليسا إلا «أخ وأخت» بدلاً من أن يعترفا بأنهما يحلمان بأن يصبحا

عاشقين. وتشرع ربيكا في الوقت نفسه -في ممارسة عملية تحطيم حقيقية، فهي تحطم معنويات بيت بمحاولة تشويه صورة المستقبل في عينيها. كما تحاول إيهامها بمدى صعوبة الحياة مستقبلاً إلى جوار قس سيعتزل قريباً عمله ويرتد (علمًا بأن روزمر لم يكن يفكر حينئذ في هذا). ومن جهة أخرى، حاولت أن تدخل في روع بيت أن زوجها يعاني من عدم إنجاب أطفال. على من تقع المسؤولية إذاً إن لم تكن على بيت؟ ولا تقوى الزوجة المسكينة على المقاومة وقد أضناها الشك وأعيتها الحيرة. وأضحت تريد أن تختفي من حياة روزمر حتى لا تفسد سعادته نهائياً. لكنها أيضاً تريد أن تدافع عن شرف زوجها (ويأتي تصرفها مشابهاً لتصرف مدام آلفينج)؟ كتبت إلى رئيس تحرير صحيفة مورتنسجارد الراديكالية لتوقف مسبقاً حملة الشائعات التي أوشكت أن تلوث سمعة روزمر سهولم. وبعد أن اتخذت تلك الاحتياطات الأخيرة، ألقت بنفسها في النهر من فوق الجسر، على بعد خطوتين من مدخل منزلها الريفي.

تبدأ أحداث مسرحية **روزمر سهولم** بعد مرور عدة أشهر على موت بيت. ونتساءل عن طبيعة أخلاق ربيكا وعن الدور الذي تقوم به في روزمر سهولم. وتتضح شخصية هذه المرأة شيئاً فشيئاً، نجدها أحياناً لطيفة ومحيرة، وأحياناً ماكرة لكنها، رغم ذلك مخلصة، وأحياناً أخرى خائنة لكن أخلاقها نبيلة. وتفلت منها أحياناً وهي تتحدث، بعض الاعترافات. ثم تدلي باعترافاتها

الأساسية تحت ضغط كرول. وفي النهاية، نتعرف على جميع جوانب شخصيتها كلما تكشف لنا ماضيها الفظيع. ونكاد ندينها لولا أنها تتعرض-على مدار المسرحية -إلى تطور سريع جداً وتتوب توبة صادقة. وتحت تأثير السمو الأخلاقي لروزمر تجد أنها قادرة على محاسبة نفسها بصراحة وصدق. وهكذا نستطيع أن نفسر التحول الذي طرأ عليها: ففي اللحظة التي أتيح لها فيها أن تجني ثمار مؤامراتها الاجرامية؛ ها هي تتردد. ترفض الزواج من روزمر حين يعرض عليها هو الزواج. ويسيران معاً نحو الجسر الصغير، ويلقيان بنفسيهما معاً في النهر. هل دفعها روزمر إلى ذلك؟ أم أنها تصرفت اقتناعاً برأيه؟ لا أحد يمكن أن يعرف. لقد سار كل منهما للقاء الآخر، ونضجت فكرة هذا القرار المشترك لدى كل منهما على حدة، ولم يكن المتفرجون ليقبلوا هذه النهاية غير المتوقعة بسهولة لولا أن إبسن نجح في استكشاف وتقصي ماضي ربيكا ويست بدقة متناهية.

تميُّز (تفرُّد) الشخصية:

كانت لإبسن معرفة وثيقة بشخصياته. فكان أول ما يهتم به إذا اختمرت لديه فكرة مسرحية، هو أن يختلي بشخصياته، أن يعاشرها باستمرار طيلة أسابيع وشهور. كان يصرح للمقربين له بأنه «رأى» نورا، بحيث كان يمكنه أن يصف بالتفصيل الثوب الذي كانت ترتديه، بل كان يحدد الموديل واللون.

كان يهتم برسم شخصياته في أول مشهد تظهر فيه. وفيما

يلي وصف لشخصيتين نسائيتين مختلفتين تماماً. هذه أولاً هيدا جابلر:

«هيدا تدخل من اليسار عن طريق الصالون الصغير. إنها امرأة في التاسعة والعشرين من عمرها. تتميز برشاقة الملامح والمظهر. بشرتها شاحبة ولونها غير براق. عيناها من اللون الرمادي الحاد تعبران عن هدوء الطبع والبرود الذكي. الشعر كستنائي، لا يتميز بالكثافة. وهي ترتدي ثوباً للصباح مشدوداً بدقة على جسمها.

(٣، ٢٤٣)

ثم هذه مدام إلفستد:

«مدام إلفستد إنسانة ضعيفة، وجهها جميل لكن ملامحها غير محددة. عيناها من اللون الأزرق الفاتح، وهما كبيرتان، مستديرتان وبارزتان بعض الشيء؛ فيهما نوع من التساؤل وشيء من الخجل. شعرها أشقر، كتاني، كثيف جداً وهو مموج بطبيعته. وهي تصغر هيدا بعدة أعوام. ترتدي ثياب الخروج من اللون الداكن، وهي تتميز برقة الذوق لكنها ربما كانت لا تحاكي آخر خطوط المودة.

(٣، ٢٤٨)

ويوضح هذان الوصفان العلاقة التي يقيمها إبسن بين المظهر الخارجي للشخص وطبيعة أخلاقه. وهكذا ندرك تعنته الزائد حين كان مدير المسرح يقوم بتوزيع أدوار مسرحياته، علما بأن الكاتب، في ذلك الوقت، لم يكن يتناقش مباشرة مع

المخرج. وتحتوي الرسائل المتبادلة بين إبسن وشراودر مدير مسرح كريستيانا على أدلة كثيرة على ذلك. ها هي مثلا النصيحة التي يوجهها له إبسن فيما يتعلق بعدو الشعب.

«إذا كان لديك أحد الممثلين لدور هوقستاد مظهره مقبول وبنيته ضعيفة فلا تتردد في اختياره. هومشتار ينتمي لعائلة من صغار المزارعين، وقد كان سيىء التغذية، وعانى من البرد وأنواع أخرى من البؤس خلال طفولته الأولى، وفيما بعد، أصبح شابا فقيرا وعانى من صنوف الحرمان. ولا بد أن تكون ظروف حياته قد انطبعت عليه، ليس فقط من الناحية الأخلاقية ولكن أيضا من حيث المظهر الخارجي. إن الأبطال بطبيعتهم يندرون في الطبقات الدنيا. وعلى أي حال، فان هوقستار يجب أن يتميز ببعض التصلب في تصرفاته وبعض الارتباك في حركاته ولكن كل هذا يجب أن يتم بصورة تلقائية تماما.

(١٢ ديسمبر ١٨٨٧ : آنكر، ص٢٥)

ويبدو إبسن غاية في الخشونة مع إدارة هذا المسرح نفسه، حين يتصل الأمر بتقديم مسرحية روزمرسهولم. وتثيره تلك المقترحات التي يقدمها شراودر:

«انني مضطر لأن أفترض أن كتابي قرىء بصورة سطحية، وبالتحديد، دون أي تصوّر جمالي. واذا كنت قد شاهدت الشخصيات تحيا أمامك في علاقاتها المتبادلة، لما كنت قد قدمت لي مطلقا مثل هذا الإقتراح لتوزيع الأدوار.

إن إبسن يرفض أولا فكرة قدرة مدام جروندرسن على تجسيد دور ربيكا: فهي لا تصلح سوى لإلقاء بعض المقاطع الخطابية. والواقع أن الطبيعة المزدوجة أو الشخصيات المعقدة بعيدة عن متناولها. ويضيف إبسن في لهجة قاسية: «ثم هل كنت تريد أن يلعب جروندرسن دور روزمر؟ إني أسمح إذاً لنفسي أن أسألك ما هو التأثير الذي تحققه ربيكا حين تخبره بأنه أوحي إليها برغبة جنسية شديدة؟ كيف نقبل أن يناديه براندل بـ «غلامي»؟ [. . .] وأن يفرض كرول نفسه ويسيطر عليه؟ [. . .] لكن تقدم دور روزمر يجب ان تختار أكثر الممثلين لباقة وحساسية في مسرحك».

(٢ يناير ١٨٨٧، آنكر، ص٤٨).

إن إبسن كان يعرف شخصياته بصورة تجعله لا يتصور أن يقوم بها أي ممثل. لم يكن فقط يراها بل كان يسمعها تتحدث. كل شخصية تفرض نفسها طوال المسرحية، وتنفرد بشخصيتها، بالرنين المميز لحديثها، باللازمة الخاصة لأسلوبها، والتكرار المستمر لبعض التعبيرات الشائعة. إكدال العجوز يردد دائما: «هم. . . هم!». أما جينا، زوجة ابنه، فهي تحرص على ان تذكرنا بأنها خالطت المجتمع الراقي. وهي تحرص على استعمال كلمات متحذلقة من أصل أجنبي. لكنها للأسف جاهلة، ترتكب أخطاء شائعة، فهي تنطق بصورة خاطئة كلمات (يقسم) أو (يسلي)، وتتشدق بعبارات مثل: [Kontant og suffisant], [re-

gulare], [appartementer]. وهناك أزلاكسن، صاحب المطبعة، الذي لا يرغب في أن يستمع سوى لما يحدث داخل المدينة التي يسكنها. وهو يتحدث دون انقطاع عن ظروف الحياة في مدينته. ويذكر دائما مواطنيه بالاعتدال. ويرأس اجتماعا يدعو فيه المشتركين إلى «الاعتدال المتعقل» و«التعقل المعتدل»، تلك الفضائل التي يدعي أنه يجسدها هو نفسه.

أما أسلوب آزلاكسن فيعكس رنينا فارغا. وقد أراد إبسن هنا رسم صورة كاريكاتيرية محيرة لشدة بلاهتها، كما هو الحال بالنسبة لبعض شخصيات دوميية. والواقع أن شخصية أولريك برندل إذا ما وضعت في إحدى مسرحيات جريفيوس ستكون ملائمة تماما. إن هذا المتحذلق الشاذ، هذا المعلم السابق في إحد المنازل العريقة الذي أصبح متشردا يصر - لكي يعزي نفسه عن البؤس المادي الذي يعاني منه - على أن يستخدم الجمل الفرنسية في حديثه باللغة النرويجية مثل: ينبغي أن تكون لطيفا مع النساء - أو أن يرصع حديثه ببعض العبارات الألمانية، لأنه يحرص على أن يبرز ثقافته الفلسفية العميقة. لكن روح الدعابة متأصلة فيه تماما مثل رقة الشعور. فهو يسلينا لكنه يحزننا في الوقت نفسه لأنه مضحك ومؤثر. لكنه أحيانا أيضا يجعلنا نرتجف لأننا نحس أنه رسول القدر. وربما كان لا ينتمي تماما الى العالم الواقعي. إن أسلوبه الملون الفريد يجعله لا مثيل له. إنه يتحدث بلهجة مختلفة تماما عن باقي أبطال المسرحية. ونكاد

نظنه - للوهلة الأولى - شخصية ثانوية. لكن ظهـوره يحسم الأمور ويعجل سير الأحداث التي تنتهي بكارثة.

وأخيرا يختار إبسن بعناية أسماء شخصياته. كما أنه يكتب، لكل مسرحية، أكثر من نص لنفس الموضوع، وغالبا ما يغير لقب أبطاله من نص لآخر. هناك بعض أسماء ذات دلالة مباشرة: براند يذكرنا باضطرام نار الجمر، ستوكمان العنيد يحمل لقبا يذكرنا بصلابة العصا. الفينج «أحد أبناء الألف»، ويرتبط إسمه بالتفاهة والطيش وعدم المبالاة. كما أن أسماء الشخصيات كذلك لها دلالتها. ففي التوراة، نجد ربيكا شخصية ماكرة؛ أما زوجة روزمر فهي تدعى بيت، وهذا الاسم يساعدنا على أن نتخيلها إنسانة تثق بمن حولها وعلى قدر من السذاجة. بوركمان يسمى أيضا جون. جبريل ويذكرنا الاسم الأول - بنغمته الانجليزية - بأننا أمام أحد رجال الأعمال، أما الثاني جبريل، رئيس الملائكة، فهو يمثل شخصية ذات تطلعات لا حدود لها، وطموح جبار. وهكذا فإن شخصيات إبسن نتخذ - تدريجياً - صورة في ذهنه. فيتضح مظهرها الخارجي شيئاً فشيئاً. كما أن أسلوبها ينبغي وأن يتفق والملامح الرئيسية للشخصية. أما أسماؤها فينبغي أن تعبر عن تصرفاتها وسلوكها. إن إبسن يضع كل شخصية في مكانها الصحيح بحيث تبدو وكأنها اكتسبت وجوداً ذاتياً مستقلاً.

* * *

نشأة الشخصية:

لكن هل تتمتع شخصيات إبسن حقيقة بالاستقلال الذاتي؟ ونتساءل في بادىء الأمر هل كان إبسن يخلق شخصيات جميع مسرحياته؟ كان اسم الفيلسوف كيركجارد يذكر، خلال حياة إبسن، على أنه استخدم كنموذج لشخصية الواعظ براند. لكن إبسن يعترض بشدة لأنه لم يكن يفكر في كيركجارد وهو يكتب براند. والواقع أنه كان قد تذكر القس لامرز، أحد الوعاظ الذي انفصل عن كنيسة الدولة النرويجية ليخلق مذهبه الخاص. وقد وجه عدد كبير من النرويجيين - وبخاصة كاميلا كوليت، المناضلة في سبيل حقوق المرأة، فيما بعد لومهم الى إبسن لأنه عرض مع الأسف - على خشبة المسرح، في **منزل** دمية، القصة الحقيقية للورا كيلر، النرويجية الشابة التي تزوجت من دنماركي كريه للغاية. وقد عانت هذه المرأة المسكينة من ذلك التطفل الذي اقترفه إبسن. وكان بجورنسون قد تعرف، قبل عشر سنوات، على نفسه في شخصية المحامي السياسي دانيال هير في مسرحية **إتحاد الشباب**. لكن إبسن دافع عن نفسه بكل حماس ضد هذه الاتهامات الفاحشة. فهو لم يكتب لإثارة الفضائح. لكنه كان مضطرا - رغم هذا - لأن يعمل كأي فنان نقلا عن الطبيعة الحية:

«كما ترون، فإن اتحاد الشباب بكل بساطة ليست سوى مسرحية كوميدية. وقد ادعى البعض في النرويج أنني استغليت

بعض المواقف وقدمت على المسرح شخصيات معروفة. هذا التأكيد لا أساس له من الصحة. لكني استعنت من جهة أخرى ببعض النماذج. وهي ضرورة تفرض على الكاتب الكوميدي مثلما تفرض على الرسام أو المثّال».

(١٩ يونيو ١٨٦٩). [١٧، ٢٠٤]

ورغم هذا لا يجرؤ أحد على التشكيك في مطابقة شخصية لونا هيسيل، بطلة مسرحية دعائم المجتمع التي تستهوي المتفرج أو القارىء، لشخصية تثير الاعجاب هي آستا هانستن، إحدى المناضلات في سبيل حقوق المرأة النرويجية. وتبدو التلميحات هنا واضحة للغاية بحيث كان جمهور كريستيانا يستمتع بها كثيرا.

ونتيجة لهذا، فإن إبسن كان إذا تحدث - في إحدى الصالونات بالمدينة أو حتى خلال إجازته - إلى إحدى النساء أو الفتيات، داخلها الشك. إذ أن إبسن ربما استفاد، بكل حرية، من تلك الاعترافات التي التقطها ليرسم شخصية أو عدد من الشخصيات الجديدة. وقد تساءل البعض - على سبيل المثال - عما إذا كانت هيدا جابلر صورة محيرة لإميلي بارداخ. كأنها حينما رأت سولنس البنّاء لم يكن لديها أدنى شك في أنها هي التي ذكرها إبسن وهو يرسم هيلدا الرشيقة. وهذه المرة، كان لوصف ينم عن الاعجاب إن لم يكن عن التملق.

* * *

الشخصية والفكرة:

إن إبسن لا يحرص على رسم شخصيات متشابهة. وهو لا يهوى إثارة الفضائح، ولا يطرح على المتفرج هذا السؤال: ألا تعرف هذا الرجل الذي أقدمه لك؟ فهو لا يكتب مطلقا كوميديا «الكاراكتير» أو النماذج كما أن هدفه أساسا ليس مجرد وصف إحدى الشخصيات التي تستحق التصوير أو التي تشد المتفرج بطبيعة أخلاقها. كان إبسن - بتفانيه وميله للنظام - يعمل شهورا طويلة، بل وغالبا سنوات طويلة في الكتابة عن نفس الموضوع. وكان يحتفظ بمحاولاته الأولى في كتابة المسرحية والمسودات والملحوظات المبدئية. وكانَ يقوم بترتيبها، الأمر الذي أتاح لنا فرصة قراءتها. ونحن نعرف نقطة انطلاق كل من مسرحياته - اللهم إلا قليلاً منها - ونشأة فكرتها وتبلورها. ونلاحظ أنه خلال مرحلة المسرح الاجتماعي - وهي أول ما تتبادر الى الذهن - فإن **بيت الدمية**، على سبيل المثال، قد اشتقت من تأملات حول مصير المرأة. لكن النكتة تلتقي بعد ذلك بالفكرة النظرية. ويجتهد الكاتب في صياغة النكتة (فإما أنه يستخلصها من الحياة الواقعية أو يلتقطها في معرض حديث، أو يجمعها من إحدى الصحف ونادرا ما يكون تصورها خاصاً بالمسرحية) لكن يجعلها معبرة ويستخلص منها التوجيهات أو الرمز. وأحيانا يرتبط التخطيط الذي اختاره إبسن للحركة المسرحية بـ «استنتاجات» اجتماعية مختلفة، ويتردد الشاعر قبل

أن يركز على إحدى الفكرتين اللتين طرأتا له. هكذا كان الحال بالنسبة **لدعائم المجتمع**. كان إبسن ينوي في البداية أن يصف مجتمع المرأة الخجولة الحائرة التي يستعبدها الذكور داخل المجتمع الريفي. لكنه اتجه في النهاية إلى اختيار نقد لاذع ضد النزعة الاتجارية للأرستقراطية الصناعية وللنفاق الذي يسود إحدى المدن النرويجية الصغيرة.

لكن في الوقت الذي اتجه إبسن إلى تعميق الأفكار التي يعتز بها وإلى إبرازها مستعينا بالنكتة، قام برسم الشخصيات وحاول أن يطلقها في اتجاه الأحداث التي حددها مسبقا. ويبدو أن رأسه كانت تزخر به دائما مجموعة من النماذج المشوقة معنويا أو التي تستحق الوصف بكل بساطة. كان إبسن يجرب هذا النموذج أو ذاك، فإما أن يتلاءم عن طواعية أو يقاوم، وفي هذه الحالة، كان المؤلف يرفضه. ها هو مثلا أحد الأبطال يختفي لتحل محله إحدى البطلات أو هذه الشخصية يحتفظ بها بسبب أصالتها (والواقع أن والدة القنصل برنيك، تلك العجوز الجميلة ذات الشعر الفضي الذي يغطيه الى منتصفه وشاح من الدانتيل، والتي أعد لها إبسن وصفا دقيقا في المخطوطات الأولى للمسرحية قد اختفت من السيناريو النهائي لأنها لم تكن تخدم مطلقا تطور الأحداث) لكن هذه الشخصية التي تستبعد من النص النهائي لا تختفي في خيال المؤلف الخلاق. ويظل إبسن محتفظا بها في ذاكرته حتى تحين الفرصة ويمنحها دورا في مسرحية

أخرى. وهكذا نجد مدام آلفْينج - في احدى النصوص التجريبية الأولى - قد وافقت على خطبتها لآلفْينج بدافع من إيمانها من جهة، وميلها للارتباط بإنسان شبه عبقري وسط أبناء جيله. أما آلفينج - كما نعرفه في مسرحية «الأشباح» - فهو لا يتمتع بشيء من العبقرية. وقد تزوجته مدام آلفْينج لمساعدة عائلتها وضد رغبتها، فهي تمقت هذا الشخص منذ صغرها. لكن أليس ألفْينج - كما وصف في النصوص الأولى للأشباح - صورة مسبقة لإيليرت لوفْبورج؟ ومدام آلفْينج، ألا تتصرف تجاهه كما تفعل مدام إلْفستدت في هيدا جابلر؟ وهكذا، فإن الشخصيات التي تتراءى لإبسن، ذلك المؤلف الذي يتمتع بالخيال الواسع، يعيش حياة حافلة، وهي مرسومة بخطوط وواضحة، وتتسم بصفات محددة بكل دقة حتى أن المؤلف إذا لم يستخدمها، أو إذا حذفها من المسرحيه التي تجري كتابتها، فإن ذاكرته تظل محتفظة بها على استعداد للظهور مرة أخرى في الوقت المناسب. ويمكن أن نقول انها تتمتع باستقلال ذاتي كبير.

هل احترم (إبسن - في جميع الحالات - الاستقلال الذاتي لشخصياته كما كان ينبغي أن يفعل؟ هل هو محايد تجاهها؟

ربما حدث من آن لآخر - وخاصة خلال مرحلة «المسرح الاجتماعي» من ١٨٦٩ الى ١٨٩٠ - أن يؤثر النقد بعض

الشيء على التحليلات النفسية أو التركيب الدرامي. وطالما كنا جالسين في مقاعدنا بالمسرح فان إبسن «المخادع» ينتصر دون عناء. لكن إذا ما عدنا الى منازلنا وأعدنا قراءة **بيت الدمية** أو **الأشباح** وقد استلقينا وصفت أذهاننا فإننا لا نستطيع أن نؤيد تمجيد إبسن للملامح وصفات بعض الفئات على حساب مجموعة أخرى من الأشخاص. وهكذا نجد أن النساء - خلال المرحلة التي تحمس فيها إبسن لقضايا المرأة - تلعب الدور الذي يستهوي المتفرج ويجتذب عطفه في حين ينحصر الرجال في عالم من الجبن والخسة والحقارة.

* * *

مذهب إبسن «المانوي»:

أعطى إبسن، منذ البداية، انطباعا بتقسيم شخصياته إلى مجموعتين: الطيبون والأشرار. ومنذ كان إبسن يكتب لمسرح برجن الوطني، ورغم أنه كان مكلفا باحياء الشعور الوطني لدى المتفرجين وانه استقى موضوعاته من الساعة (الحكايات التاريخية في الأدب السكندينافي) ومن وقائع القرون الوسطى فإن إبسن اهتم بتعليم وتثقيف مواطنيه، ونجد بعض آفاق العالم المعاصر ترتسم خلف صورة المجتمع السكندينافي القديم. ويقدم لنا إبسن في **مناضلي هلجلاند** (١٨٥٧) نموذجين مختلفين للمرأة: فهناك، من جهة، دانيي، زوجة من الطراز القديم لا تشارك زوجها مطلقا في مشروعاته. وهي لا تعاني من هذا. ومن جهة

أخرى، هجورديس التي تتصور نوعا مختلفا تماما من الارتباط الـذي يربط المرأة بالـرجل ارتبـاطا وثيقـا فيما يتعلق بتفهم المشروعات وتنفيذها، في حين كانت جميع المبادرات - حتى هذا الوقت - يقوم بها الزوج بمفرده. وتختار هجورديس ارتداء زي الرجال وتتصرف بكل جرأة وهي تقدم على المعركة. إنها امرأة مناضلة تتشبه بالرجال. ويجد إبسن صعوبة في تحمل لا مبالاة دانيي وسلبيتها، حتى وان كان لا يخص هجورديس تلك البطلة الشرسة، تلك «الذئبة» التي تعتمد على عبقريتها الخاصة.

في مأدبة **سولهوج**، المسرحية التي تجري أحداثها في نهاية القرون الوسطى، ترتدي الشخصيات بالطبع ملابس تاريخية، لكن الـدرس المستفاد منهـا يسهل فهمـه، فهو مـوجه للعـالم الحديث. يقوم إبسن في هذه المسرحية، بابراز عيوب الزواج التقليدي. وعلى أي حال، فان مارجيت، بطلة المسرحية، تنشد قصيدة سحرية توضـح بالتحـديد معنى الأحـداث واتجاههـا: انها مغامرة حزينة لفتـاة شابـه انتزعهـا «ملك الجبل»، أحـد الكائنات القرِيبة، من أحضان أهلها وغرام خطيبها. وها هي تتألم أسيرة في مغارته، وتتساءل: ألن يعود ابدا، ذلك الحبيب والخطيب السابق ليساعدها ويجعلها تتنفس مـرة أخرى هـواء الجليد المنعش؟

أما مارجيت - التي تنشد هذه القصيدة الخيالية - تزوجت

منذ خمسة أعوام وأصبحت سيدة على قصر سولهوج وأراضيها. وها هي ستحتفل مع زوجها بالعيد الخامس لزواجهما. لكن مارجيت لا تشعر بالسعادة. إنها تعطي شخصية «ملك الجبل» (في القصيدة التي تنشدها) نفس ملامح زوجها الحقيقي، سير بنجت. إنها تشعر بالحنين وهي تتذكر الرجل الذي أحبته منذ عهد قريب والذي لم تستطع أن تتزوجه جودموند آلفسون. وها هو خطيبها السابق يظهر مرة أخرى وتستعيد مارجيت الأمل. لكنها تكتشف أنه لم يأت لكي يطلق سراحها،ويخلصها من زوجها المتسلط، بل انه جاء فقط لكي يطلب أختها للزواج. وبعد عدة مفاجآت مسرحية، جديرة بأوجين سكريب، يخلص إبسن مارجيت من زوجها المزعج «ملك الجبل» أو بنجت الذي تجرع الكأس المسمومة التي دارت عدة مرات على الحاضرين. لكن مارجيت، التي كان الحنين يؤرقها - لن تعرف معنى السعادة كما كانت تتمنى لأن جودموند تزوج من سيني. لكنها استطاعت على الأقل أن تفر من «المغارة»، وقررت أن تلجأ الى دير سانت سونيف لتبكي على حياتها الضائعة. إن مارجي - التي تزوجت رغما عنها من شخص كانت لا تعيره أي اهتمام ثم أصبحت تمقته تتخذ بعض المواقف التي تعد تصويرا مسبقا لثورة نورا. ويخصها إبسن بقدر كبير من العطف في حين يخص بنجت - الذي يمثل مسبقا شخصية هلمر - بأبغض الملامح. وعلى أي حال، فان ستريندبرج لم يخطىء حين تحدث

عن نزعة إبسن لتأييد المرأة التي تكمن بصورة مستترة في مأدبة سولهوج. وقد أعطى إبسن لهذه المسرحية بقية واجابة حين كتب احدى مسرحياته الفكرية الأولى زوجة سير بنت (١٨٨٣).

تروي لنا أولاف ليلجكرانس، إحدى المسرحيات الرومانسية الأخرى، التي كتبت في برجن-حيث يتحدث إبسن مرة أخرى عن فكرة اسطورة شعرية خيالية-قصة أولاف الشاب الذي يرفض أن يعقد زواجاً مبنياً على أساس المصلحة، بعد أن سحره جمال آلفهيلد، ابنه أحد الشعراء الغنائيين. ومرة أخرى، يقدم الكاتب مجموعتين: الأولى تشمل مجموعة من الشخصيات الكريهة التي تثير السخرية، لكنها تتمتع بالثراء المادي والنفوذ والسلطة؛ في حين تضم المجموعة الثانية (التي تتكون من أولاف وألفهيلد ووالدها الشاعر) بعض الكائنات البوهيمية العجيبة إلا أنها تنجح بسرعة في اكتساب عطفنا.

كما رأينا، فاننا ينبغي دائما أن نعلق أهمية على الأسماء التي تحملها شخصيات إبسن. فالسيد المرموق الذي لم تستطع مارجي أن تتزوج منه يسمى سيجموند آلفسون (إبن من قبائل الالف). أما الفتاة اللطيفة التي ظنها أولاف وهو في نشوة الأحلام أنها كائن خيالي فتسمى ألفهيلد، أي أنها تنتمي كذلك لنفس الطائفة. وهكذا، فان «اسطورة القرون الوسطى الشعرية» التي استوحى منها إبسن مسرحياته تقدم لنا عالمين: عالم الانسان

وعالم «الالف» أو الجن. ويجتهد الالف في اجتذاب الانسان في فلكه، أما الانسان فيقاوم، من ناحيته، لكي لا يقع في الشرك الذي ينصبه له «الالف». فهذه الكائنات غير الطبيعية تعتبر كائنات شيطانية، والاستسلام لإغرائها دون مقاومة يعد خطيئة. وبما ان إبسن عدو للمجتمع القائم وتقاليده، فانه يجعل الحق دائما في صف الجن «والالف» دون الانسان، وهو يعطي للأسطورة طابعا دنيوياً بعض الشيء. وتنقسم هذه الشخصيات الى عائلتين: البعض يجدون مكانهم الملائم في عالم محدود، أبعاده إنسانية للغاية، في مجتمع تعصف به التقاليد وهم مأخوذون «بعظمة الاستقرار». والآخرون يمثلون نخبة على هامش المجتمع، وهم أقرب الى الطبيعة، يستجيبون لنداء المشاعر والالتزام العميق، ينتهكون - بنوع من الاستخفاف - الأنظمة الاجتماعية، ويحطمون جميع الحواجز. هؤلاء يتميزون بمزيد من الأصالة، لكنهم قابلون للتأثر، مزاجهم عصبي، ويؤرقهم حنين غامض. لا يملكون بعد، الوقت لتحديد أخلاقيات خاصة بهم، لذا فهم مهددون أحيانا بالانحلال. أما أعداء هؤلاء المناهضين للالتزام فهم يتميزون بالقوة لأنهم أكثر غدرا وأكثر دهاء. كما أنهم يستندون إلى الدولة وتنظيماتها وينتسبون إلى أخلاقيات تقليدية، وهم ينجحون دائما في إنقاذ المظاهر لأنهم يستغلون تماما تعصب الجماهير. ورغم هذا، فان إبسن ينصت باهتمام بالغ لرغبات الرجال والنساء الذين يرفعون

شعار الثورة. فهؤلاء هم الذين يمثلون في نظره - دون أدنى شك - مستقبل البشرية.

لكن سرعان ما يستبعد إبسن الاطار التاريخي. ويبدأ منذ هذا الحين في وصف المجتمع وإطلاع الانسان المعاصر له على تصرفاته دون إخفاء أو مواربة. ويقوم ابسن من خلال أولى أعماله في هذه الفترة الانتقالية - **كوميديا الحب** - بدراسة متميزة للغاية لظاهرة الايقاع في الشرك والكفاح المضني الذي يقوم به الفرد لكي لا يترك نفسه فريسة للحياة الاجتماعية. ما السبيل الى المحافظة على الحب في عالم مبتذل تسوده التفاهة؟ كيف يمكن إنقاذ الطابع الشاعري لعلاقة الخطوبة والفرار من الروتين ورتابة الحياة الزوجية؟ ويقدم إبسن - في هذه المسرحية - نموذجا مناقضا للشاعر فولك، هو ستراماند، غريب الأطوار. ذلك الرجل الذي يبني مكانه في الحياة، ويصبح رب أسرة. ويتحمل - بالمعنى «الكيركجاردي» للكلمة - جميع المسؤوليات على المستوى الأخلاقي. ويتفادى إبسن - بحرص بالغ - أن يصب لعنته علي ستراماند. ولكن يبدو أنه كان مدفوعا لتقديم فولك كشخصية مسرحية تماثل شخصيته هو في الواقع.

بدأ إبسن، منذ هذا الحين، يركز اهتمامه على المدينة النرويجية الصغيرة. ويقسم إبسن جماهير تلك المدن الشاطئية الصغيرة الى مجموعتين: الأولى تتكون من شخصيات تتميز بالنشاط، والثانية من جماهير منقادة تستسلم لتحكّم أصحاب

السلطة آنذاك. وها هم أصحاب النفوذ يحكمون مجتمع المدينة سياسيا ويستغلونه، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ. يطلق ابسن عليهم «دعائم المجتمع». وهم يشكلون حزبا مسيطرا يغرق المدينة في جو أخلاقي خانق. وهم يصفون كل مبادرة لا تحظى بقبولهم بأنها منافية للأخلاق. ان أول ما ينتقده إبسن فيهم هو النفاق. فهم يحكمون باسم «النظام الأخلاقي» (هؤلاء الرجال هم المعاصرون للمارشال ماك ماهون). وهكذا نجد أن مسرحية **دعائم المجتمع** (١٨٧٧) قد اتخذت هدفا محددا هو استنكار رياء أصحاب النفوذ. فهم أنفسهم الذين يوهمون الناس بأنهم دعائم المجتمع. إن كافة جهودهم - على حد قولهم - لا تهدف سوى إلى «مساندة» المجتمع (يقصد هنا الخلية الاجتماعية في المدينة، وهم لا يفكرون مطلقا في سعادة أمتهم نظرا لضيق أفقهم السياسي). والواقع أنهم يعملون فقط من أجل تحقيق الثراء وازدهار مشروعاتهم الخاصة. وما عدا ذلك ليس إلا مظهرا خادعا وكلاما أجوف. لقد كان برنيك، إحدى الدعائم الرئيسية في المجتمع، ينادي باسم الأخلاق بأنه لا ينبغي السماح لقطارات السكك الحديدية بالمرور عبر المدينة الصغيرة. لأنها ستجلب معها العواقب الوخيمة التي تترتب على المدنية الحديثة، والفساد المتفشي في العواصم الكبرى. ويريد هؤلاء المحافظون أن يحتفظوا لأطول وقت ممكن بالنظام الهادىء للمجتمع البطرياركي. وفجأة يتغير الديكور: فبعد مرور بضعة

أشهر، أيّد القنصل برنيك وجماعته الصغيرة من المضاربين في المجالات التجارية مشروعاً بإدخال قطار السكك الحديدية - الذي اعتبروه منذ وقت ليس ببعيد مشروعاً شيطانياً - في المدينة، حقيقة أنه حتى هذا الحين لم يكن التفكير إلا في إقامة خط شاطئي واحد ينافس خطوط الملاحة الساحلية. أما الآن فان هذا الخط ينبغي أن يمر بداخل البلاد. والواقع أن المشروع الأول لم يكن يناسب برنيك وشركاءه الثلاثة ماديا. أما الآن، فلقد أصبحوا يملكون أراضي (قاموا بشرائها بأسعار زهيدة) وسيبيعونها بأعلى الأسعار إلى الشركة المكلفة بانشاء الخط الحديدي. ومن هنا يتبين هذا التغير المفاجىء. لكن هؤلاء الذين يدعون التقوى والصلاح لا تنقصهم أبدا الحجج والبراهين. وهم يقدمون تفسيرات فنية دقيقة وينجحون دون عناء في إنقاذ كرامتهم.

يقيم برنيك في منزله إجتماعات رابطة الأخلاق التي يحركها أحد رجاله، هو رورلوند، مدرس الثانوي، إنسان منافق ودساس. أما برنيك فهو يعتبر نفسه رجل قول وفعل، يؤدي الصدقة ويحرص على أن يعلنها. ولنستمع الى «تارتوف» الصغير وهو يتحدث (المقصود هنا برنيك):

القنصل برنيك (أيضا من فتحة الباب).

نعم، مفهوم يا سيد كراب. هذا رائع. ارسل أربعمائة كورونة لحساء الفقراء.

(٢، ٣٦٢)

إن برنيك لا قلب له. فحب النقود هو الذي يملي عله

كل تصرفاته. لقد ترك زوجته لونا هيسيل التي كان يحبها ليعقد زواج مصلحة. وهو يعامل باحتقار سافر مدام برنيك، زوجته، رغم أنها إنسانة ممتازة أخلاقيا بالاضافة الى هدوء طبعها وإخلاصها، وكذلك أخته، الآنسة برنيك، التي تستحق معاملة مختلفة تماما. ان مجتمع أصحاب النفوذ هذا هو «مجتمع الرجال» وهو يدعو للنفور، وحين يريد برنيك أن يتخلص من مأزق وقع فيه، فانه يشوه الحقيقة بكل وقاحة بل ويلصق التهمة الموجهة اليه بإنسان بريء من المقربين اليه يضطر للفرار إلى أمريكا.

ينجح برنيك في التخلص من المآزق في جميع الظروف. وهو يملك الاحساس بالسلطة. كما انه انسان يتمتع بالثراء والنفوذ. وهو يعرف كيف يتحدث. لا أحد يجرؤ على مناقشة أي تأكيد من تأكيداته، إلى أن جاء اليوم الذي رأى فيه أمامه عدواً نداً له، هي لونا هيسيل، خطيبته السابقة التي تركها وتخلى عنها من قبل بتصرفه الأحمق. لونا هيسيل تعمل بصورة جدية الى الحد الذي يجعلها تقنع برنيك في النهاية بأن يدلي باعترافاته الكاملة أمام الناس. وهكذا تقود برنيك الى التوبة الكاملة، تلك التوبة التي يمكن أن نقول انه لم يكن هناك أدنى أمل في تحقيقها لأنها توبة أحط الأوغاد.

ولكي ترفع راية الثورة ضد القنصل برنيك والمدنيّة الزائفة التي يجسدها، كان ينبغي أن يكون هناك شخص لا ينتمي مطلقا لتلك الجماعة التي يستبد بها برنيك. كان ينبغي أن يكون

هناك شخص قادم من الخارج. أن يصل من بلد بعي
يكون مختلفا عن الآخرين. أن يكون قادرا على إصدار
صائب على هذه المدنية وهؤلاء الرجال الذين يدافعون
وتصل لونا هيسيل بصحبة جوهان طومسون - تلك
البريئة التي ألصق برنيك الاتهام بها - قادمتين من أم
ويصدم جميع المفكرين بالمدينة الصغيرة لمظهرهما ا.
وصراحتهما وحرية آرائهما. والواقع أن الأشخاص الذين
المجتمع حبهم تعاطفوا تلقائيا معهما. والدليل على ذلك
دورف التي يبقيها مجتمع تلك المدينة الصغيرة بمنأى عنا
«طفلة الخطيئة». وهي تحلم أن تعيش في جو مختلف
الأميركيين عن «موطنهم الثاني».

جوهان طومسون - بالتأكيد.. فلتأتي معنا ولتنجي بنة

دينا - أتريدين أن تضحكي؟.. لقد كنت
أن أعرف هل كان الناس هناك أخلاقيين؟

جوهان - أخلاقيين؟.

دينا - أريد أن أقول هل يتميزون باللياقة و-
السلوك مثل الناس هنا؟

جوهان - أوه! إنهم ليسوا بشعين كما يدعون. ليس
ما يدعو للخوف.

دينا - أنت لا تدركين جيدا ما أريد أن أقول.
أفضل ألا يكونوا أخلاقيين و«على ما يرام» مثل الناس ع

جوهان – حقا؟ وكيف إذاً، كنت تودين أن يكونوا؟

دينا – كنت أحب أن يكونوا طبيعيين.

جوهان – أعتقد أنهم كذلك.

(٢، ٣٥٤)

لونا هيسيل تجمع حولها مجموعة صغيرة من المتعاطفين معها: بيتي زوجة القنصل برنيك، والآنسة برنيك، المدرسة، وأخته دينا دورف، وأخيرا جوهان طونسون اللاتي عانين جميعهن من نير الاستعباد الذي فرضه عليهن القنصل برنيك: رجل ضد أربعة نساء. وتنجح لونا هيسيل بمساعدة هؤلاء المخلصين في تحقيق المعجزة فتساعد برنيك على أن يواجه الحقيقة وأن يصبح إنسانا جادا، عاقلا، وأخلاقيا بحق. أصبح الآن يعلم أن أصحاب النفوذ ليسوا دعائم المجتمع.

برنيك. – إن أمامنا – وخاصة أنا – يوماً طويلاً من العمل الشاق. إني انتظر هذا اليوم بثقة وثبات. فلتجتمعن حولي أنتن النساء الأصيلات المخلصات. إليكن ما تعلمته خلال هذه الأيام: أنتن النساء دعائم المجتمع.

لونا هيسيل. – لقد تعلمت إذاً حقيقة واهية يا عزيزي. (تضع يدها بجدية على كتفه). ألا ترى! ان فكر الحقيقة، فكر الحرية، تلك هي الدعائم الحقيقية للمجتمع. ؟ (ستار).

(٢، ٤٠٩)

أبطال المسرحيات:

إن وجهتي النظر اللتين تناولهما الحوار الختامي لمسرحية دعائم المجتمع لا تتناقضان بقدر ما تتكاملان. ففي الوقت الذي كتب فيه إبسن مسرحياته «الاجتماعية»، وضع ثقته في المرأة لكي تدفع قدماً «فكر العدالة والحرية». وبصفة عامة، فإن الرجال يغترون بتلك الامتيازات التي منحوها لأنفسهم بكل صلف. وهم على استعداد لأن يفعلوا أي شيء من أجل الدفاع عنها، بل وهم جميعاً تقريباً يؤمنون إيماناً أعمى بالأسلوب التقليدي المحافظ، إن «المحافظين» -في نظر إبسن- أشخاص متصلبون، أي أنهم لا يتمتعون بالذكاء أو بكرم الأخلاق.

ويكفي أن نضع صورة نورا وجهاً لوجه مع صورة هلمر، أو أن نتذكر القس ماندرز في حواره مع مدام ألفينج لكي ندرك مدى تحيز إبسن للنساء خلال مرحلة المسرح الاجتماعي.

يعد ماندرز تجسيداً للمذهب المحافظ. ولكي يصبح رجلاً حقيقياً فهو يحتاج إلى الشجاعة والتفتح الفكري في نفس الوقت. وتضيع منه فرصتان متواليتان لاثبات إخلاصه وبسالته وهو يؤكد حبه لمدام ألفينج. فهو يدافع -بغريزته- وبإحساسه بمعنى الواجب- عن موقف الكنيسة لكنه يتجاهل عن عمد الحجج والبراهين التي يقدمها أعداؤه. ويلمح على منضدة الصالون، في منزل مدام ألفينج، كتباً تبدو له مشبوهة.

ماندرز. - مدام ألفينج... أخبريني كيف وصلت هذه الكتب إلى هنا؟.

مدام ألفينج. - إنها الكتب التي أقرؤها بنفسي؟.

ماندرز. - هل تقرئين كتباً من هذا النوع؟.

مدام ألفينج. - بالتأكيد.

ماندرز. - هل تشعرين انك أفضل أو أكثر سعادة بعد قراءة مثل هذا النوع من الأدب؟.

مدام ألفينج. - أحس أنني أكثر أماناً واطمئناناً.

ماندرز. - كيف هذا؟.

مدام ألفينج. - إنني أجد فيها تأكيداً لكثير من الأفكار التي طرأت على ذهني...

(مدام ألفينج تسأل بدورها:)

مدام ألفينج. - ولكن أنت نفسك أيها القس ماندرز، ما الذي يثير اعتراضك على هذه الكتب؟.

ماندرز. - يثير اعتراضي؟ لكنك لا تتصورين أنني يمكن أن أهتم بكتابات بهذا المعنى؟.

مدام ألفينج. - هذا يعني أنك لا تعرف حتى ما تدينه؟.

ماندرز. - لقد قرأت حول هذه الكتابات عدداً من المقالات يكفي لكي يجعلني أرفضها.

(٢، ٤٩١)

يتطلب دور ماندرز ممثلاً حسن الطلعة ليقوم به. فقد كان

ماندرز -على الأقل في شبابه- رجلاً وسيمًا. لأننا ربما تساءلنا كيف شعرت مدام ألفينج، تلك المرأة الذكية الشجاعة، بميل - إن لم يكن بالاعجاب - تجاه هذا القس الجبان، الذي يبعث على السأم، ذلك الرجل التقليدي الذي يمتلىء رأسه بأفكار سخيفة ومتعصبة. كما أننا يمكن أن نثير نفس هذا التساؤل بشأن نورا. كيف استطاعت أن تخطىء إلى هذا الحد فيما يتعلق بطبيعة نفسية تورفالد هلمر وتركيبها؟ إن هلمر يتميز بالطبع بحسن المظهر،وطبيعي أن انسجام الشكل والهيئة يرجح الكفة في العلاقة بين الزوجين. يشير إبسن إلى هذا الرأي بطريقة ضمنية، لكنه لا يدع مجالاً للشك بهذا الصدد. يشتهر هلمر ببعض المميزات الأساسية: أولاً من الناحية المهنية. فإذا كان أحد البنوك قد عرض عليه منصباً هاماً فهذا يدل على كفاءته،كما ان هذا البرجوازي يتميز بذوق رفيع، وهو يريد أن يعيش في منزل جميل معتنى به. إن هلمر سيصبح أحد أصحاب النفوذ، أحد «دعائم المجتمع» المتمكنين. لكن ما يعوزه -وما يحتاج إليه ماندرز كذلك- هو الشجاعة؛ ذلك أن حرصه على اجتذاب الاحترام لنفسه يصيبه بالشلل فهو يخشى دائمًا الفضيحة. يتردد في أن يخوض المعركة، في أن يضع ثقل شخصيته بوضع الاختبار. وهذه هي نورا تدفعه -بلا مقابل- لأن يتخلى عن موقفه ويكتسب فضيلة كان يفتقر إليها. فهي تتصور أن داخل هذا البرجوازي التقليدي الحريص، يوجد فارس مغامر سينطلق إذا ما حان

الوقت. لكن المعجزة لا تتم. لم يوضع هلمر مطلقاً موضع التجربة. لذا، فإن نورا ليست متأكدة. أحياناً يساورها الشك، لكنها رغم كل شيء تريد أن تحتفظ بالأمل. وها هي ساعة الحقيقة، تدق. لقد كان لنورا -حتى هذا الحين- زوج أب يدللها أحياناً ويثور عليها أحياناً أخرى، أما الآن فهي في خطر وتعتقد نفسها في مأمن بفضل هلمر. وسيصبح هلمر بالطبع رفيق كفاحها الشجاع. لكن لا، ها هو هلمر يهرب أمام أول عقبة تعترضه، يثور ويغضب، ويوجه لزوجته اتهامات ظالمة. فهو من الغباء بحيث لا يقدر شجاعة رفيقته وإخلاصها شبه البطولي. تجد نورا نفسها فجأة وحيدة يائسة. فها هو الشخص الذي اعتبرته زوجها يرفض أن يفهمها أو أن يحميها في حين أنها لم تخض المخاطر إلا لانقاذه.

حولته الأنانية إلى إنسان لا أخلاقي. وها هو يظهر نوعاً من النفعية المنفرة. فطالما كان الأمر يتصل بسعادته، لا يتورع عن إدانة نورا بكل قسوة. وفيما بعد، يعلم أنه سينجو من أي خطر، فيصفح فوراً عن نورا. فهو لا يهتم بالتصرف الذي قامت به، وإنما بالنتائج المترتبة عليه.

يتناول هلمر من صندوق الخطابات آخر رسائل كروجستاد. ويشعر بالرجفة تسري في جسده لمجرد الاطلاع على مضمونها:

هلمر (يقترب من المصباح). - ليست لدي الشجاعة لكي أفتحها. ربما كنا قد ضعنا أنا وأنت. لا، يجب أن أعرف. (يفتح بعصبية المظروف، يقرأ بضعة أسطر، ينظر إلى المستند الملحق بها ويصيح فرحاً). (تنظر إليه نورا متسائلة).

هلمر. - نورا! يجب أن أعيد قراءة الرسالة. نعم، هذا صحيح، لقد نجوت! نورا، لقد نجوت!.

نورا. - وأنا؟.

هلمر. - وأنت أيضاً، بالتأكيد، لقد نجونا، أنا وأنت.

(٢، ٤٧٣)

يا للعجب! حين كان يتحدث عن الضياع، كان يتحدث عن نفسه وعنها. لكنه الآن يتحدث عن نجاته، لقد نجا هو فقط. لا يهمه سوى شيء واحد، شرف الرجل. من المؤكد أن نورا أيضاً نجت، لكن هذا يعد شيئاً ثانوياً. وليس بالأمر الأساسي.

إن هلمر لا يتوانى عن الغفران، غافلاً تلك الكلمات المهينة التي نطق بها، والتهديدات التي وجهها إليها. بل لقد بدأ يشفق على نورا، بدأ يتلمس لها ظروفاً مخففة. لكنه ينجح في إهانتها حتى وهو يتصنع اللطف:

«لقد أحببتني كما ينبغي على الزوجة أن تحب زوجها. لم تكوني قادرة على إصدار حكم سليم على الموقف. أتعتقدين حقاً

إنك أقل مكانة عندي لأنك لست قادرة على القيام بعمل مستقل؟».

عندئذ، فقط تثور ثائرة نورا. لأن صدمتها تزداد قسوة. ليس فقط لأن هلمر لا يمت بصلة لفارس أحلامها. ولكن «منطقياً» لأن غفرانه قد أثار -بكل بساطة- سخطها.

وتكتشف نورا فجأة المبادىء الأخلاقية. إن المهم هو الدوافع التي تحدد التصرفات وليست النتائج المترتبة عليها. ثم تبدأ نورا في إدراك العبودية التي تعاني منها المرأة. وعلى أي حال، فإنه فيما يتعلق بهذه النقطة بالذات، فإن هلمر على حق في أن المرأة غير قادرة على القيام بتصرف مستقل. ومنذ هذا الحين، تتطلع نورا إلى استعادة استقلالها الذاتي. تريد أن تنفرد بنفسها لكي تعيد النظر في مبادىء أخلاقياتها وتصرفاتها نفسها.

حتى هذا الحين، كانت نورا تعيش سعيدة بوجه عام. لأنها كانت تظن أنها محبوبة من والدها ومن زوجها:

نورا (تخفض رأسها). - أنتما الاثنان لم تحباني أبداً. كنتما تجدان السعادة في أن تشعرا بحبي لكما.

هلمر. - نورا، ماذا تعني هذه الكلمات؟.

نورا. - تورفالد، فلنر ، إنها الحقيقة البحتة. حينما كنت أعيش مع أبي كان يشاركني آراءه وأشاركه آرائي. وحين كان رأيي مغايراً لرأيه كنت أحرص على ألا أبوح به خشية ألا

يتحمله. كان يسميني «دميته»، كان يلعب بي كما كنت ألعب بعرائسي. ثم عشت في منزلك.

هلمر.- ما هذه الكلمات التي تستخدمينها للتحدث عن زواجنا؟.

نورا (دون أن تتأثر).- إني أعني انني انتقلت من يدي أبي إلى يديك. لقد قررت أنت كل شيء وفقاً لذوقك. وقد تشربت أنا بمزاجك. أو ربما أبديت ذلك. حين أستعيد كل هذا، يبدو لي أنني عشت كفقير يحتاج للطعام الذي يعطى له. أنت وأبي ارتكبتما خطأ جسيمًا في حقي. إنه خطؤكم إذا كنت قد أصبحت لا شيء على الاطلاق.

(٢، ٤٧٥)

وفي الوقت الذي تختم فيه المسرحية، يتساءل المتفرج عن المخاطر التي ستتعرض لها نورا؟ وعن الآلام التي تعاني منها أم انفصلت عن أولادها لأسباب خطيرة. هلمر، هو أيضاً، يشعر أنه شخص مهان، حائر، محروم، لا أحد يفكر فيه. نورا تلقي به في دائرة الظل. هلمر يخطيء بصفة خاصة عن أنانية، وإذا كان يعتبر نفسه مركز اهتمام العالم، وإذا كان يرى أن المرأة جعلت في الحياة تابعة، فالواقع أنه على خشبة المسرح، هو، الزوج، ليس إلا أداة لابراز شخصية نورا. وعموماً، فإن بيت الدمية كتبت بغرض إثارة الجمهور التقليدي المحافظ، لكي تصدمه وتثير اهتمامه بقضايا المرأة. وكما هي العادة في مسرحيات

إبسن، فإن المرأة تشغل مكانة رئيسية متميزة على حساب الرجل. وهي تتفوق أخلاقياً على شريكها. إن دور نورا هو أحد الأدوار الذي لعبته جميع الممثلات أو حلمت بأن تقوم به. والواقع أن الممثلين لا يتنافسون مطلقاً لكي يقدموا على المسرح شخصية تورفالد هلمر.

* * *

شخصيات المسرح النفسي:

كان إبسن يمنح الشخصيات النسائية الرئيسية -في عدد كبير من مسرحياته الأخرى- قدراً من الحب والتركيز يفوق ما يخصصه لشخصية البطل. وهكذا نجد مدام ألفينج تثير اهتمامنا بصورة تفوق ابنها أوزوالد أو القس ماندرز. كما أن ربيكا ويست تترك في أنفسنا -بعد انتهاء العرض بمدة طويلة- ذكرى حية وواضحة في حين نكاد ننسى القس روزمر بضعف شخصيته وأزماته النفسية. أما هيدا جابلر، فإننا نكن لها تقديراً يفوق ذلك الذي نكنه لتسمان أو للوفبورج. أما سيدة البحر فهي تثير تساؤلنا بصورة أكبر من زوجها، الانسان العاقل الكريم. ولكن ابتداء من عام ١٨٨٦ فقط، تغير الحال. وكف إبسن عن الدفاع عن القضايا التي يتعاطف معها قلبه؛ وبصفة خاصة نحّى جانباً قضية حقوق المرأة. فبعد أن قدم لنا مجموعة من النساء الايجابيات من أمثال لونا هيسيل التي تناضل من أجل الحق والعدل، ونورا التي أنقذت زوجها، ومدام ألفينج التي تحاول أن

تحمي سعادة ابنها، بدأ يهتم -منذ هذا الحين-بالنساء اللاتي يؤكدن شخصيتهن ويفرضن أنفسهن بأي ثمن، بل ويعمقن بكل قسوة -إذا ما استدعى الأمر- بإزالة العقبات التي تعترض طريقهن مثل ربيكا ويست وهيدا جابلر. وهكذا، بعد أن قدم إبسن نماذج المرأة الشجاعة، العاقلة، العفيفة، بدأ يتجه إلى وصف حالة بطلاته اللاتي تؤرقهن الأحزان الغامضة بل وأحياناً يتعرض للاصابة بأمراض عصبية حقيقية.

بعد موت ربيكا، أمضت ربيكا وروزمر شهوراً طويلة في شبه عزلة، منقطعَين عن العالم داخل نطاق روزمر سهولم، يجهلان ما يجري في المدينة الصغيرة القريبة منها، التي ظلت بدورها تجهل لفترة كل شيء عنهما. لم يصارح روزمر نفسه بأنه عاشق لربيكا، كما أن ربيكا، من جانبها، لم تكشف عن مخططاتها. وقد كان كرول، ذلك الانسان الرجعي، هو من قام بزيارتهما في عزلتهما. ثم جاء دور مورتنسجارد، الصحفي الراديكالي (المتحرر). وإذا كان ممثلا اليمين واليسار يتبادلان الكراهية ويراقب كل منهما الآخر، إلا أن كرول ومورتنسجارد يذكران روزمر وربيكا بأن كليهما سجين في هذا المجتمع الذي يراقب تحركاتهما ويريد أن يرغمهما على تحديد موقفهما. وهكذا ننتقل من جديد إلى عالم الأساطير الخيالي الذي يقدم عالمين مختلفين: عالم البشر وعالم الجن والحور (وعلى أي حال فهناك أسطورة دنماركية شهيرة تسمى آنياس وحورية البحر. إذ أن

إبسن كان قد أطلق على زوجة روزمر -التي سميت فيها بعد بيت -إسم آنياس. أينبغي أن نستنتج كذلك أنه شبه روزمر بإحدى الحور؟). إن بيت ترتبط بعالم أصحاب النفوذ بتصرفاتها ومعتقداتها. أما ربيكا التي جاءت من المناطق الشمالية المتوحشة، فإنها تنتمي إلى عالم الجن. وبما أنها تميل للنزاع، نظراً لمزاجها وتربيتها، فإنها تريد أن تحول روزمر عن آرائه، وان تجعل منه رجلاً حراً. وبدأت تحبه شيئاً فشيئاً، لكنها كانت تتطلع إلى أن تسلبه معقله، مدينة روزمر سهولم قلعة المذهب المحافظ، ألم تكن محاولة التوجيه والارشاد سوى حجة اتخذتها ربيكا لكي تقترب من روزمر؟ وقد ذهبت إلى حد تأكيد ذلك في لحظة من لحظات الخضوع. وعلى أي حال فإن ربيكا تروج لدعوتها بحماس وفاعلية. أما روزمر، الذي يتمتع بطبيعة رقيقة وإرادة متذبذبة، فهو يستسلم دون مقاومة تذكر، للاشعاع الفكري لتلك المرأة الشابة.

وتنجح ربيكا بفضل نفس هذا الاشعاع النفسي، والخداع، وقدرتها الايحائية على دفع بيت إلى الموت. ربيكا لا تتصرف إذاً فقط كما فعلت لونا هيسيل باستخدام الدلائل المنطقية أو برفع شعارات الوعود مثل كروجستاد. إنها طراز من الساحرات، إحدى حوريات البحر، يطلق عليها أولريك برندل -في بادىء الأمر- «إمرأة فاتنة»، ثم يعود فيوضح: «حوريتي الجذابة». أما روزمر فهو بالنسبة إليها أحد الحور الذي تنوي أن

تنتزعه من عالم البشر، أي من المجتمع القائم. منذ بداية الحوار، نلاحظ أن المسرحية تدور في فلك «الماء». مدام هلسيت، خادمة القس، وربيكا تتساءلان عما إذا كان القس روزمر سيجرؤ هذه المرة على أن يعبر القناة وأن يقع بصره على المكان الذي ألقت فيه بيت نفسها منذ فترة بسيطة. وهنا نصل إلى أحد العناصر المعروفة في الأسطورة الدنماركية: الجسر السحري (تأثير القيثارة، آنياس والحوري). ويبدو أن هذا الجسر يحمل معنى التحريم. فمن الخطر أن يعبره الشخص لأنه يحس وكأن حوريات البحر تجذبه إن لم يكن المسيحيون الذين انجذبوا من قبل إلى مملكة الحور. وبعد أن فشلت ربيكا في تحقيق الرسالة التي التزمت بها (وهي تخليص روزمر) -قررت العودة إلى بيئتها، إلى مملكة الحور، إلى المياه التي تجذبها وتخيفها، بل وتدخل في قلبها الرعب. وكان في صحبتها روزمر. ولا ندري من منهما يدفع الآخر. هل يذهبان بمحض إرادتهما أم أن قوة غامضة تتحكم في تصرفاتهما؟ راحت مدام هلسيت مذهولة تتابعهما ببصرها:

«آه! ها هما يندفعان معاً! ويلقيان بأنفسهما في الماء. النجدة! ولكن لا، ليس هناك ما يمكن عمله. إن السيدة هي التي جرفتهما.».

(٣، ١٥٨)

ولنترك جانباً أحد مظاهر مدينة روزمر سهولم، أي تسلسل

الأحداث السياسية للمدينة الصغيرة، وكذلك كرول بالطبع. ذلك القاضي اليميني، ومورتنسجارد، الصحفي الراديكالي (المتحرر)، سنجد إذاً أن القصة تدور حول أربع شخصيات رئيسية: روزمر وربيكا وبيت والقصر الريفي نفسه. ورغم أننا لا نرى بيت أبداً، إلا انها تسيطر على المسرحية، فجميع الشخصيات تحدثنا عنها. وقد كشف كرول -أثناء دراسته لقضية ربيكا- ظروف موتها. في حين ذكر مورتنسجارد بعض فقرات من الرسالة التي كانت قد وجهتها له وكشفت عن شخصية بيت الرقيقة الشجاعة ذات الفكر الصائب. أما روزمر فهو يواصل طوال المسرحية تقدماً مستمراً على الطريق الذي رسمته له ربيكا. ورغم هذا، نجده حائراً، لأن آفاق الحياة الجديدة التي تتفتح أمامه،تجذبه كأنه يرى الظلام يزحف على أفقه حين يخشى أن يكون قد دفع بيت -بطريقة غير مباشرة أو متعمدة- إلى الموت. وسينتهي روزمر -الذي يتحول كل يوم عن الطريق المستقيم لكي يتفادى المرور على الجسر الصغير- بإلقاء نفسه في الماء، في نفس المكان الذي ألقت فيه بيت بنفسها منذ فترة. هل كانت بيت حقاً هي التي جذبته؟.

لم تجد بيت -أثناء حياتها- القوة الكافية لمقاومة إيحاءات وصيفتها المغرضة، كما لم تجد القوة والسحر اللازمين لاستعادة زوجها وانتزاعه من تأثير ربيكا وجاذبيتها. إن روزمر نفسه ليس شخصاً قوياً، قادراً على فرض شخصيته. وهو يحمل إسماً

معروفاً يميزه، كما يتميز بنبل القلب والروح، الأمر الذي يمكنه من أن يلعب دوراً هاماً في المدينة كما فعل سكان روزمر سهولم حتى هذا الحين. وهو يمثل الرقة والتهذيب اللذين يميزان نهاية جيل معين تعوزه الارادة فهو يخضع أكثر مما يتصرف. كان المفروض أن يكون روزمر -قبل أن توقظه ربيكا- مشابهاً لماندرز. وقد كان عناده سبباً في مأساة موتنسجارد. أرغمته ربيكا على التفكير، وزعزعت آراءه العقائدية. لكنها لم تجعله «بوليوكت» (Polyeucte) آخر. وربما كان قد ارتد عن معتقداته. ولكن، وعلى أي حال، فقد توقف عن ممارسة وظيفته في الكنيسة. لكنه لا يسعى إلى إحداث ضجة أو إثارة فضيحة. إذ أنه يتمتع باحترام الناس لدرجة أن أحداً من المؤمنين المتشددين المحيطين به لم يتساءل عن تطوره الفكري أو يساوره القلق وهو يرى ذلك الرجل النشط -في الأربعين من عمره- يعيش وحيداً مع امرأة شابة في التاسعة والعشرين من عمرها. والواقع أن كرول ما إن علم بارتداد روزمر، حتى تنبأ على الفور بالفضيحة. وآلى على نفسه أن يعيد ذلك الولد العاق إلى الطريق القويم. ومن يدري عموماً، ربما كان -في منتصف المسرحية- على قيد خطوتين من النجاح. وقد كان ضرورياً أن تشارك الأحداث بصورة معينة لكي ترغمه ربيكا -في حضور مورتنسجارد- على اتخاذ موقف واضح. ولكن في نهاية الأحداث، قرر روزمر -رافضاً أن يخفي على نفسه حبه لربيكا،

ومدفوعاً بغيظه من مكائد كرول الكريهة- أن يخطو الخطوة. وهكذا عرض الزواج على ربيكا. لكن ربيكا ترفض. بل وتستعد لمغادرة روزمر سهولم.

لماذا رفضت ربيكا هذا الزواج؟ هنا، نصل إلى الشخصية الرابعة: روزمر سهولم. ففي حين نجحت ربيكا في «تخليص» روزمر، استسلمت هي نفسها للتغيير واستولى عليها الجو العام لروزمر سهولم. من المؤكد أنها تأثرت بصفة خاصة باحترام روزمر لكرامته الشخصية وبتصرفاته النبيلة. لكن روزمر ليس إلا إنساناً متمسكاً بالتقاليد. وقد استسلم للأفكار الجديدة تغزو عقله. لكن ربيكا، على العكس، وجدت في مدينة روزمر سهولم النبيلة معنى الأخلاق. وأحست -هي التي اندفعت بتأثير عواطفها إلى ارتكاب عمل إجرامي يتميز بالدهاء - أحست الآن بالوساوس تولد وتنمو بداخلها. وتتعقد الأزمة في اللحظة التي يكتشف فيها البطلان أنهما ليسا في نفس المستوى. وانقلبت الأوضاع نهائياً. بدأت امارات الشجاعة تظهر متأخرة على روزمر. أما ربيكا فأصبحت لا تجرؤ على أن تجني ثمار عمل أصبحت تمقته منذ هذا الحين، ووجد روزمر وربيكا نفسيهما في مأزق فقررا أن يحتميا معاً في الموت.

* * *

المحَلِّلْ والمريض (والمعذَّب):

لنقارن بين لونا هيسيل والقنصل برنيك بعلاقة ربيكا

ويست والقس روزمر. لقد وصلت المرأتان من بعيد، إحداهما من أمريكا والأخرى من الشمال الموحش. ويتسبب وصول كل منهما في إحداث ارتباك واضطراب في عالم أصحاب النفوذ. كل منهما تريد أن تساعد رجلاً على أن يجد نفسه. كل منهما عاهدت نفسها على القيام بهذه المهمة. كل منهما تعالج رجلها كإنسان مريض أو مخطىء، لكنهما لا تستطيعان أن تتشبها بالطبيب البشري أو بالمرشد، ذلك الطبيب النفسي الذي يعترف له الناس بذنوبهم في ممارسة الديانة الكاثوليكية. كل ما نستطيع أن نقوله ان كلتيهما تذكرنا -إلى حد ما- بالمحلل في مفهوم فرويد. إن الأمر -بالنسبة للونا هيسيل- يعني اكتشاف «خبايا الأمور»، وتحديد الخطيئة، واستخلاص الصدمة النفسية الأساسية التي جعلت حياة ذلك الشخص تنحرف وأرغمته على الاستمرار في الكذب. ولم يصرح لنا إبسن بالأسلوب الذي اتبعته ربيكا لكي تساعد روزمر على اكتشاف حقيقته. لكنها ربما دفعته إلى الاعتراف، رغم أنها لم تعرف سوى بعض الأخطاء وبعض الأعمال الظالمة التي اقترفها مثل ذلك الخطأ الذي اقترفه عن تعصب حين حطم حياة مورتنسجارد. لا بد وأنها أعدت له قائمة بالأفكار التي تلقاها، وقامت بنقدها، وطردت من فكره المحرمات والأفكار المسيطرة عليه والأحكام المسبقة المتعصبة.

لكن المحلل الحقيقي لا يستطيع أن ينهي مهمته بنجاح إلا إذا كان محايداً تماماً ولم يسبق أن أقام أية علاقة -قبل بدء

العلاج- مع المريض أو أحد أقربائه. وإحقاقاً للحق، فإن لونا هيسيل لا تتوفر فيها هذه الشروط. فقد كانت من قبل مغرمة ببرنيك الشاب الذي قاسمها مشاعرها ثم خدعها. لذا، فالمفروض أن لونا هيسيل كانت تشعر برغبة مكتومة في الانتقام، لا سيما وأنها على معرفة وثيقة بجوهان طونسون، الضحية الرئيسية لبرنيك، التي تولت لونا حمايتها بصورة ما. لكنها تتغلب على مشاعر الحقد والكراهية وتصبح محايدة تماماً، وتتصرف بذكاء متسامح؛ وتبدي الحزم والتفكير الصائب. تبدو وكأنها تتصرف لصالح برنيك نفسه وضحاياه في نفس الوقت: لهذا حقق العلاج الذي قامت به شفاء مدهشاً للغاية.

وإذا كانت ربيكا قد فشلت في نهاية الأمر فذلك يرجع إلى أن نواياها غير محددة وموقفها غامض. أما لونا هيسيل فقد حددت لنفسها أهدافاً واضحة ومحددة: رد اعتبار شخص أدانته الشائعات، وإرغام المذنب على الاعتراف بجريمته، وعلى إدراك مدى خطئه. كانت تتحدث باسم مبدأ أخلاقي بسيط وواضح؛ هو مبدأ التقدير الصحيح، أما ربيكا، فهي -على العكس- قد خلطت بين المعتقدات والرغبة في السيطرة، بين الأفكار المنطقية والنزوات العاطفية.. وهي لا تقوم بمهمتها بأسلوب واضح. تبدو ربيكا لروزمر -في باديء الأمر- وكأنها امرأة متحررة ترغب في دفع عجلة العقلانية في النرويج. ثم اعترفت له بأنها لم تكن سوى إنسانة متآمرة، وأنها لم تتصرف إلا بوحي من مصلحتها. لم

تتصرف مطلقاً كنصير حقيقي للمذهب العقلاني. كما أننا لا يمكن أن نعتبرها مجرد متآمرة تعسة. في بادىء الأمر، تشرع في العمل بكل هدوء فترحل لغزو روزمر سهولم مثلما كان جوليان سوريل يندفع في مغامرة عاطفية. لكنها تجد نفسها منقادة في دوامة العواطف ولا تعرف هي نفسها متى تتحدث بإخلاص. كيف يمكنها أن تلعب دور الداعي حينما تقوم بإرشاد القس وتقترح عليه أن يعيش وفقاً للحقيقة في الوقت الذي لا تكف هي نفسها عن الكذب على «بيت» البائسة؟ إن هذا يرجع -على ما يبدو- لأنها ليست واثقة من قيمة الحقائق التي تدعو إليها أو حتى من نقاء نواياها هي نفسها لدرجة أنها انحازت للقيم التقليدية في الوقت الذي كانت تحاول فيه تخليص روزمر البائس منها. وهكذا -بدلاً من أن تنقذ ذلك الانسان الذي أقنعته بعقيدتها- قادته إلى تحطيم نفسه، ولم تجد حلاً آخر غير أن تصحبه هي نفسها إلى الموت. ولا يمكن أن نتصور فشلاً أفظع من هذا.

إن احتياج ربيكا إلى استمالة روزمر إلى عقيدتها، ليست رسالة أو مهمة بقدر ما هي حجة أو حيلة لكسب ثقة رجل. في مسرحية **البطة المتوحشة**، يفكر جريجرز فيرل هو نفسه أنه أوحي إليه بأن يساعد أقرانه على أن «يعيشوا وفقاً لحقيقتهم». وقد قال ذلك صراحة لوالده:

جريجرز. -إنني أنوي أن أفتح عيني هيمالمار إكدال، ينبغي أن يدرك موقفه على حقيقته. هذا كل ما في الأمر.

فيرل. -هل هذه هي رسالة حياتك التي كنت تحدثني عنها أمس؟.

(٣، ٥١)

نجح جريجرز -مثل ربيكا، مثل روزمر سهولم- في الوصول أول الأمر إلى أهدافه. لكن فيما بعد، نكتشف هنا أيضاً أن الكارثة مفجعة بالنسبة للمريض. والواقع أن هجالمار أدرك بسرعة تفاصيل الموقف الصعب الذي وضع فيه. لكنه ليس قادراً على أن يواجه مأساته، لا يملك القوة على أن «يعيش وفقاً لحقيقته». لأن هذا يعد بالنسبة إليه وبالنسبة لذويه كارثة محققة. ثم ها نحن ننتقل فجأة إلى عالم مختلف تماماً، عالم الأحلام المزعجة، الذي يخلقه صوت الطلقة النارية في المخزن الغريب الممتلىء بالحيوانات المشوهة أو المصبرة من جهة، ومصرع الطفل نصف الأعمى من جهة أخرى.

كيف يفسر إبسن غرق هجالمار إكدال؟ يستند إبسن-كأحد الاتباع الحقيقيين للمذهب الطبيعي -أول ما يستند، إلى عامل الوراثة - حيث أن الملازم إكدال، والد هجالمار، لم يكن يشتهر بالمهارة أو بالارادة -ثم إلى التربية المزعجة التي تلقاها، حيث نشأ وتربى على أيدي «عمات هستيريات بل ومختلات العقل بعض الشيء». يعتقد هجالمار إكدال أن هناك رسالة

عظمى توجه مسار حياته. فقد كُلِّف برد اعتبار والده، الملازم إكدال، الذي كان المجتمع ظالماً للغاية تجاهه. لقد تعرض العجوز منذ فترة للسجن دون أن يقترف جريمة عظمى بل لمجرد التكفير عن أخطاء شخص آخر. يجب إذا أن يعيد له شرفه وأن يتيح له من جديد أن يظهر بين الناس، مرتدياً زيه العسكري القديم.

إن هجالمار، إذا ليس بالمريض المناسب، فهو لا يستطيع تحمل العلاج. كما أن جريجرز فيرل بصفة خاصة لا يملك الصفات المطلوبة في المحلل الجيد. وينقصه، في المقام الأول، أن يكون هو نفسه قوياً وسليمًا. بالاضافة إلى تلك المساوىء التي ورثها عن والده. أما والدته، التي كان يفكر فيها دون انقطاع -فرويد يشير هنا إلى «التركيز على الأم»- فقد كانت تمر بأزمات عصبية حقيقية (٣، ٥٧). هذا، وينظر الدكتور ريللينج إلى -جريجرز فيرل باعتباره انساناً مريضاً (٣، ٧٤). ومن جهة أخرى، فإن نوايا جريجرز ليست خالصة نقية. فهو لا يتصرف -في محاولته لايقاظ هجالمار إكدال- كإنسان محب للبشر، كما يريد أن يقنع نفسه ويقنع الجميع، بل يريد أن يقوم بتجربة، وأن يتصرف كمحلل نفساني هاو، لكنه يسعى بصفة خاصة لاثارة فضيحة، يريد أن يشوه سمعة والده نفسه، التاجر فيرل. فقد أخبر جريجرز إكدال بأن زوجته جينا كانت -قبل أن تتزوجه - عشيقة للتاجر فيرل، الذي كان حينئذ موظفاً عنده،

ثم أخبره بأن الصغيرة هدفيج التي خصها بحبه ليست في الواقع ابنته، لكنها ابنة العجوز فيرل. وقد أدى هذان التصريحان إلى تحطيم حياة هجالمار إكدال. لكن العجوز فيلال، من جانبه، لا يتحمل هذه المناورات التي أدرك الهدف منها منذ وقت طويل، وذلك في الوقت الذي يحاول فيه تحسين موقفه بالزواج من مدام سوربي التي لم تكن - في نظر الجميع - سوى مدبرة منزله الكبير. إن جريجرز ليس بالطبع شاهداً محايداً على الحقيقة لأن روح الانتقام تحركه. وبالاضافة إلى ذلك، يبدو أن نوعاً من الفضول الخطير كان متأصلاً فيه:

جريجرز(مستديراً نحو ريللينج). - هل يمكنك أن تفسر لي التطور النفسي الذي يتعرض له هجالمار إكدال في الوقت الحالي؟.

ريللينج. - رباه! لم ألحظ أنه يتعرض لأي تطور نفسي.

جريجرز. - مثلاً! في وقت مثل هذا، حيث يستند وجوده إلى أسس جديدة. . . كيف يمكن أن تتصور أن شخصية مثل هجالمار. ؟.

ريللينج. - شخصية، هو؟ إذا حاول يوماً أن يطور تلك الوحشية التي تطلق عليها شخصية، فإني أؤكد لك أن جذور الشر ونواته قد اقتلعت منذ طفولته المبكرة. (٣، ٧٣)

إن هجالمار إكدال، خاضع لنوعين متناقضين من العلاج. الأول يقوم به جريجرز، ذلك الانسان المثالي المتشكك؛ والثاني، ريللينج الطبيب الوقح المنحرف. يدرك ريللينج سريعاً الخطر الذي يتعرض له هجالمار إكدال، بتأثير جريجرز. أما هو، فقد

ذهل بصفة خاصة لسطحية الموضوع. ينبغي بأي ثمن تفادي إخضاع مثل هذه النفسية الحساسة لتجربة بمثل هذه القسوة.

ريللينج. - ينبغي أن أعتني بالمريض البائس الذي يعيش تحت سقف واحد معي.

جريجرز. - فلنر- إذاً! هل يكون جريجرز مريضاً هو أيضاً؟.

ريللينج. - إن جميع الناس تقريباً مرضى للأسف.

جريجرز. - ما هو نوع العلاج الذي تطبقه على هجالمار؟.

ريللينج. - علاجي المعتاد -انني أسهر على وقايته من «أكذوبة حياته».

جريجرز. - أكذوبة حياته؟ ... لم أسمع جيداً...

ريللينج. - نعم، لقد قلت ذلك، أكذوبة حياته. لأن أكذوبة الحياة هي الحافز الحقيقي، أترى؟.

جريجرز. - هل أستطيع أن أسألك عن الأكذوبة التي تؤرق حياة هيجالمار؟.

ريللينج. - لا سبيل إلى ذلك... إنني لا أصرح مطلقاً بمثل هذه الأسرار للدجالين.

(٣، ٧٥)

إن ريللينج يصدم المتفرج الواعي. لأن كل إنسان مثالي في نظره دجال. وهو يرفض أن ينطق بكلمة «مثالي» الأجنبية، ويفضل أن يستعمل الكلمة النرويجية القديمة ومعناها الأكذوبة.

ولنحترس جيداً من أن نعتبر ريللنج المتحدث بلسان إبسن. لكن ريللنج على حق دون شك حين يضع جريجرز في قائمة الدجالين تارة، والمرضى تارة أخرى. ويستخدم إبسن هجالمار إكدال ليعلن «أنه من المفيد أحياناً التغلغل في الأعماق المظلمة للوجود الإنساني».

(٣، ٦٥)

ها هو إبسن يدخلنا مرة أخرى في خفايا النفس المريضة حين يقدم لنا **سيدة البحر** التي تحكي قصة علاج، لكنه علاج ناجح هذه المرة.

تدور هذه المسرحية كذلك في مدينة صغيرة، تختبىء في أحضان إحدى المضايق البحرية، بعيداً عن المياه العميقة وعن عرض البحر. بدأت إيلليدا تلك المرأة التي تحمل اسم سفينة بحرية وتنتمي إلى إحدى العائلات البرجوازية - تضعف وتذبل. وتزوجها الدكتور فانجل، أخصائي القلب الذي توفيت زوجته، لكنها لا تجد السعادة بجواره رغم أنها كانت تكنّ له تقديراً عظيماً. لقد منح فانجل بالطبع زوجته إيلليدا الاطمئنان على المستقبل، واحترام الناس، والحياة البرجوازية المريحة. لكن إيلليدا تعتقد أنها باعت نفسها: «الحقيقة الخالصة هي أنك حضرت لتجدني وأنك اشتريتني». (٣، ٢١٤). ويعترض فانجل على ذلك. أما إيلليدا فتعترف بمسؤوليتها في هذا الموضوع، لكنها تضيف: «لقد بعت نفسى إليك». لقد اضطرت للتخلي عن

حريتها مقابل هذه الحياة البرجوازية المريحة. لكنها لم يكن لها أي وجود حقيقي بجوار زوجها. وها هي شاردة، تعود بذاكرتها إلى فترة المراهقة. إنها تحلم بأن تعثر على البحار، ذلك الغريب الذي ارتبطت معه فيما مضى بعلاقة غير متكافئة ويَمْثُل هذا الغريب أمامها. لقد حضر بحثاً عنها، فهل ستتبعه؟ لقد نجح فانجل في أن يثنيها عن عزمها. وهنا يتدخل العلاج بالمعنى المفهوم. فالحجج العقلية المنطقية ليس لها أي تأثير على إيلليدا. فهي لم تنظر إلى فانجل إلا بصفته شخصاً يحميها، بصفته أباً بصورة ما، أو ضماناً لحياة برجوازية آمنة. ينبغي الآن أن يقدم فانجل دليلاً على حبه. ويذكرنا هذا ببيت الدمية حيث تنتظر نورا دون جدوى. أما هنا، فإن المعجزة تتم. ينجح فانجل في أن يثبت أنه ليس متملكاً. فيرد لإيلليدا حريتها. وتشفى إيلليدا فجأة. ترفض أن تستعيد حريتها التي عرضها عليها فانجل بسخاء، لقد استطاعت أن توازن حبها وفضلت البقاء معه عن حب.

وليس من قبيل الصدفة أن جعل إبسن من فانجل طبيباً. (وهو إنسان طيب وليس منحرفاً أو وقحاً مثل ريللينج). وهو يعامل زوجته على أنها مريضة. يركز إبسن على هذا الجانب بالذات، على مزاجها العصبي، على قلقها، على تجاهلها لكل ما يحيط بها بصورة مَرَضية. تقول: «إنني أحيا في عالم طرد منه الآخرون». ويكتشف فانجل تدريجياً - أثناء دراسته لحالة

إيلليدا - أنه لا يستطيع شفاءها إلا إذا غير ما بنفسه أولاً، ورفض مفهومه المتسلط للزواج.

يمكننا أن نقدم وصفاً منطقياً للتطور الذي تعرضت له إيلليدا وأن نعقد مقارنة بين سيدة البحر والمسرحيات ذات النزعة النسائية التي قدمت خلال المرحلة «الإجتماعية» لإبسن. إن الزوج يكتشف خطأه ويصححه، فترفض زوجته أن تتركه. والأفضل أن نتغلغل في الأعماق وأن نتساءل عما إذا كان إبسن يحاول اكتشاف أعماق نفسية المرأة. ربما ينبغي ألا نعلق أهمية كبيرة على هذه النهاية الأخلاقية، على هذا القول النهائي الذي يبدو مفاجئاً بحيث يصعب علينا تصديقه والاقتناع به. ونتذكر بصفة خاصة ذلك الحنين إلى البحر، الذي يؤرق إيلليدا، والذي يضفي جواً شاعرياً على المسرحية. إن إيلليدا هي إحدى حوريات البحر. (وعلى أي حال، فقد كان الاسم المبدئي للمسرحية حورية البحر)، لا يمكن أن تشعر بأنها على سجيتها فوق الأرض الصلبة، أو أن تتكيف مع تلك المدينة الصغيرة المحصورة بين جوانب المضيق البحري. لقد بهرها ذلك، الغريب، وهو أيضاً من حور البحر. إن ما يسبب القلق لإيلليدا، ويجعلها تبدو وحيدة، منفية، وسط مجتمع الإنسان هو انجذابها إلى البحر، ذلك العنصر البدائي الذي هو أصل الحياة. وفي النهاية، يلقي فنجل بإحدى العبارات التي تعيد الوحدة والتكامل للمسرحية عن طريق الإيحاء بالرمز.

« شيئاً فشيئاً بدأت أفهم . أنت تفكرين بالصور، بتصورات ملموسة. إن حنينك الجارف للبحر، وانجذابك لهذا الرجل لم يكونا سوى التعبير عن حاجتك - الملحة دائمًا - إلى استعادة حريتك، ليس إلا».

(٣، ٢٣٣)

إننا نجد صعوبة في الإقتناع بذلك. ألم يغلق إبسن بصورة مفاجئة تلك الآفاق الكونية وآفاق التحليل النفسي التي انفتحت على مسرحيته؟ ألم يقلل من شأن إيلليدا، تلك الشخصية التي تثير الحيرة، دون أن يتوخى الحرص؟

إن إيلرت لوفبورج الكاتب الموهوب، هو أيضاً إنسان مريض نفسياً. ربما كان مؤرخاً لامعاً ومتمكناً، يتميز بذكاء يلتقط بسرعة ما حوله، وبسعة الأفق، لكن إرادته تقف دائمًا عاجزة. إنه لا ينجح في توجيه حياته. وهو محور اهتمام امرأتين: إحداهما، ثيا إلفستدت، تريد أن تلعب دور الطبيب النفسي، وهي مصرة بإلحاح على منعه من تعاطي الخمر، وعلى إبعاده عن الأماكن الموبوءة التي يرتادها بكل بساطة؛ أما الأخرى، هيدا جابلر، فهي تدفعه - في فضول غريب - إلى الاعتراف، وتثير رغبته في الحب، ثم تختال في زهو البرجوازية الأصيلة، وتحاول - في نهاية الأمر - أن تطبق عليه أفظع التجارب.

أطلق إبسن على مسرحيته اسم «هيدا جابلر»، لأن البطلة

تتميز بكونها ابنة الجنرال جابلر أكثر منها زوجة جورجن تسمان، ذلك الباحث الذي يثير السخرية. وهي تنظر إلى المجتمع الذي يحيط بها نظرة ساخرة فاترة. ولم تتعلق تلك الجميلة المدللة، بل تلك الملكة، بأي شخص في ربيع شبابها. وقد جذب الكاتب لوفبورج اهتمامها، وكانت تقدر فيه أنه جعلها موطن سره، وقص عليها كل شيء، حتى مغامراته المشبوهة. لكنها لم تتورط معه كما لم تتورط من قبل مع غيره. وتوفي والدها في هذه الأثناء. وقررت - أحد هذه الأيام - أنه حان الوقت لأن «تجعل لنفسها هدفاً». وهنا وقع اختيارها على تسمان. كان بالنسبة لها منزلاً يمكنها أن تأوي إليه، ودخلا يتيح لها أن تحتفظ بمكانة في المجتمع - لأن الجنرال لم يترك لها سوى القليل - إنها ستصبح يوماً زوجة لأحد الأساتذة، الأمر الذي يحقق لها اعتبارها في المدينة. لم يكن هناك سبب آخر، فهي لا تحب زوجها. كما أنها لا تنجح حتى في أن تنظر إليه نظرة جدية. لن تقف هيدا إلى جوار تسمان. ستنظر إليه يتطور بفضول مترفع، كما لو كان الأمر يتصل بإنسان غريب عليها، حتى وهو يسعى إلى الحصول على كرسيه الذي يتطلع إليه والذي يتوقف عليه في الواقع مستقبل العائلة.

حين يرتفع الستار عن المسرحية، نشاهد هيدا تعود إلى المدينة التي ولدت فيها في ختام رحلة احتفالات العرس الطويلة. هيدا حامل، لكنها ليست سعيدة مطلقاً بأن تصبح أماً. وقد

ازداد مقتهـا للزواج ولعائلة تسمـان البرجـوازية الغـريبة التي انضمت إليها. لقد عقدت زواجاً غير متكافىء، وهي تعاني منه. وراحت تسعى يللاتصال من جديد بأصدقائها المرموقين السابقين من أمثال براك القاضي الذي يحلم بأن يكون أكثر من صديق نيدا وزوجها، كذلك عادت للاتصال بإيلرت لوفبورج بصفة خاصة.

اتخـذت مـدام إلفستـدت مكـانها إلى جـوار الكـاتب المـوهوب، لتلعب دور الإنسـانـة التي يؤتمن إليهـا، والملاك الحارس، والمرشـد الموجـه. وهي تدعي شفـاءه من عيوبـه، وإعادته إلى علومه وأبحاثه، ومساندته في نشاطه الخلاق. هيدا تريد أن تسيطر مرة أخرى على لوفبورج. وهي تخرب عمداً كل ما تفعله مدام إلفستدت وتعيد لوفبورج إلى طبيعته الشيطانية. وتنتهي بأن تدمر الإنسان وعمله في نفس الوقت.

وفي صالون هيدا، يقدم شراب البنس (نوع من الخمر) إلى الزوار. تطلب ثياإلفستدت من لوفبورج أن يرفض. وتلح هيدا عليه أن يقبل، احتراماً لنفسه وتأكيداً لاستقلاله الذاتي أمام الناس: «إن الناس يمكن أن يتصوروا أنك لست شجاعاً بما يكفي أو أنك لست على ثقة تامة بنفسك ٢٢٠ (٣، ٢٧٨). كما يقبل لوفبورج، في اندفاعه، أن يذهب إلى عشاء أقامه براك تكريماً لتسمان في حين أنه رفض هذه الدعوة في بادىء الأمر. وهكذا وجدت ثيا إلفستدت نفسها وقد هزمت على طول الخط.

وتتسلسل الأحداث بعد هذا انطلاقاً من هـذا القرار. ينطلق لوفبورج مرة أخرى في دوامة الملذات. يشرب الخمر ويرتاد الأماكن المشبوهة. ويفقد، في طـريقه، مخـطوطاً ثميناً تتوقف عليه سمعته ومجده، وربما بداية عمل مرموق في سلك الجامعة. وتستولي هيدا على هذا المستند الفريد وتلقي به في نار المدفأة. ثم تلتقي بلوفبورج وتقترح عليه أن يحطم نفسه، وتضع في يده أحد المسدسين اللذين كان يملكهما الجنرال جابلر.

إننا لندرك بسهولة كيف استطاعت هيدا إذلال لوفبورج ثم قتلته دون اللجوء إلى وسائل ملموسة مباشرة. ويمكن أن نتساءل لماذا تنصبّ هيدا بهذه القسوة على لوفبورج. إن إبسن يستبعد التفسير الذي يتوارد تلقائياً عـلى أذهاننا. ربما وجـد تسمان في لوفبورج منافساً خطيراً على كرسي التاريـخ الذي يسعى إليه. لكن لا، إن هيدا لا تتحمس مطلقاً من أجـل زوجها، ذلك «المتخصص» عديم الفاعلية. وهي تحس بالقلق. تشعر أنها في غير مكانها المناسب وسط هذا العالم من صغار البرجوازيين وغير المثقفين. وتنطلق بحثاً عن أحاسيس قـومية وجديدة. تدفعها نزعة شريرة تتملكها إلى أن ترتكب «أعمالاً لا مبرر لها» (يمكن أن نتذكر هنا كنوت هامسون أو أيضاً أندريه جيد). وإذا كانت هيدا تريد أن تسيطر على لوفبورج، فذلك من أجل قياس مقدرتها وإبرازها: «إنني أريد أن أتحكم، ولو لمرة

واحدة في حياتي، في مصير رجل». (٣، ٢٨١). وهذا الرجل لا يمكن أن يكون تسمان الحقير.

إذا كنا نريد أن نلتمس بأي ثمن الظروف المخففة لخطأ هيدا، فإننا ستتذكر أنها حامل. إنها تمقت اللحظة التي ستصبح فيها أماً. وحينما تقوم بإحراق المستند، تدرك مدى خطورة هذا العمل الذي تشبهه بقتل الابن. ربما كانت باحراقها لهذا المستند، تحرق صورة للطفل الذي كان يمكن أن ترزق به من إيليرت لوفبورج، الرجل الوحيد الذي أعجبت به والذي لم تكن لديها الشجاعة لأن تحبه وتنقذه. ثم تدفع بالمسكين إلى الموت، دون أن تكون مسؤولة تماماً عن ذلك الذي تعتبره انتحاراً، إذ أن لوفبورج في الواقع يقتل نفسه عرضاً. ولكنه - على أي حال - يقوم بذلك بالسلاح الذي أعطته له هيدا، ونتيجة لخطئها.

إن انتحار هيدا - حيث أطلقت النار على رأسها ولم تخطئها - يبقى رغم كل شيء شيئاً غامضاً. هل استسلمت هيدا لـ (Taedium vitae)؟ هل كانت تخشى الفضيحة بتعاليها البرجوازي؟ (فلقد عثر بجوار لوفبورج على مسدس الجنرال جابلر). إن هذا لا يهم. لقد وصلت، في نهاية الليل، إلى طريق مسدود.

إن الانحطاط الخلقي في شخصية المرأة عند إبسن بدأ يزداد بصورة ملحوظة من نورا إلى ربيكا. ثم ازداد حدة من ربيكا إلى هيدا جابلر واحقاقاً للقول، فإن لوفبورج ينقصه نبل

الأخلاق الذي يجعل من روزمر مربياً ومعلمًا. لقد ساهم كل من روزمر وروزمرسهولم في تحقيق السمو الخلقي لتلك «المحررة». إن هيدا ولوفبورج مهذبان لكنهما منحرفان. ليس هناك مبدأ أخلاقي يقود تصرفاتها، رغم أن هيدا تحتمي أحياناً بالحجج الأخلاقية والتربوية. لو لم تكن هيدا أفلتت من قسوة المحاكم لكان من الضروري أن تجد من يدافع عنها ولاضطر محاميها لأن يلجأ إلى الأخصائيين النفسيين. إن فضولها وإصرارها كباحثة مجربة يتخذان بالتأكيد شكلاً مَرَضياً. إن الأحداث تجري عام ١٨٩٠، وهيدا هي إحدى الشخصيات الزائلة، غير المستقرة التي تميز «نهاية العصر» أو «نهاية نوع». ويستخدم إبسن - في هيدا جابلر كما في روزمر سهولم - ذلك الدافع النفسي الجديد نسبياً: قوة الإيحاء التي تمارسها النفوس القوية غير المترددة على الضمائر المرهفة ولكنها أضعف منها.

* * *

وجه الكاتب وراء قناع شخصياته:

إن المعركة ليست متكافئة دائمًا: روزمر في مواجهة ربيكا، لوفبورج أمام هيدا جابلر، نورا بالمقارنة بهلمر، لونا هيسيل في إرغامها للقنصل برنيك على الإدلاء باعترافاته علناً؛ دور المروض تقوم به دائمًا المرأة، أما الرجل، أيا كان ماكراً أو مهذباً، فهو لا يستطيع أن يخضع المرأة لإرادته فهو يتراجع أمامها حين لا يكون منقاداً لتحطيم نفسه.

لكن إبسن يعترف، مع هذا، بوجود الرجل القوي، الرجل القوي بموهبته مثل براند. لم يرسمه إبسن محاكاة لصورة كيركجارد كما أعتقد البعض، بل محاكاة لمصيره هو نفسه كما يفكر فيه، ولرسالته الخاصة:

«براند هو أنا نفسي في أحسن حالاتي. من المؤكد كذلك أنني أثناء ممارستي لتحليل نفسي، قد قدمت العديد من ملامح شخصيتي من **بيرجنيت** و**ستنسجارد**.

(١٦، ٣١٨).

إن ستينسجارد إحدى شخصيات المسرح الكوميدي. ذلك الشخص الغريب الذي يحيك المؤامرات ويتصرف دائمًا بدهاء وبصورة بعيدة عن المنطق - حتى مع نفسه - يسلينا كثيراً في مسرحية **اتحاد الشباب**. إنه من طراز بيرجينت، ذلك الشخص الذي يعيش حياته سعيداً لامبالياً، متفائلاً دائمًا، ومن ملامحه الرئيسية ميله الواضح إلى الأنانية بل إلى حب الذات في أبشع صوره. ومن جهة أخرى، نجد الدكتور ستوكمان **عدو الشعب** الذي ينتمي إلى أمثال براند:

«إنني أحيا في وفاق مع الدكتور ستوكمان؛ وإننا لنتفق تماماً حول نقاط عديدة، لكن الدكتور ستوكمان فكره أكثر ثوراناً مني، كما أنه يتميز بالاضافة إلى ذلك بخصائص متنوعة تجعل من السهل تصديق كل الآراء التي يدلي بها والتي لم يكن من اليسير قبولها لو أنني أعربت عنها بنفسي».

(١٧، ٤٨٠)

إن هذه المسرحية تشبه - من نواحٍ عديدة - مأساة أحد الشهداء. توماس ستوكمان يلتزم بموقف أخلاقي يصعب الإحتفاظ به. فهو إذا اقتنع بحصوله على الحقيقة فما من قوة يمكن أن تزعزعه عن مبدئه. ورغم هذا فهو متشكك بطبيعته، يقف في وجه أخيه القاضي بيتر، الذي يجسد فكر الدولة. (إن اختيار الأسماء له مغزاه). لقد استمتع إبسن برسم شخصيتين متناقضتين تماماً.

توماس إنسان متحمس إيجابي وتلقائي، ينفق طوعاً كل ما يكسبه، ويحب أفخر الأطعمة وتربطه بزوجته وأولاده علاقات الحب والحنان. أما بيتر فهو غير متزوج (أعزب)، يعاني من معدته، وهو ينتمي إلى برج الميزان بمزاجه وطباعه، ويجهل تماماً مباهج الحياة، ويتوقف وجوده على ممارسته لوظيفته. ويعتبر توماس أخاه حديث النعمة. أما بيتر، من جانبه، فهو يعاتب أخاه على نكرانه للجميل. فهو لا يتذكر هؤلاء الذين ساعدوه وبصفة خاصة ما يدين به لبيتر نفسه، بما أنه هو الذي أحضره إلى هذه المدينة الصغيرة بصفته قاضياً وعهد إليه بمهمة صيانة مورد المياه المعدنية التي كانت مهملة حتى هذا الحين. والواقع أن توماس يذكر جيداً أنه عاش في بؤس ولكنه يظن أنه تخلص منه بفضل طاقته وقيمته العلمية التي يدركها تماماً. وهو يؤمن بالعلم والتقدم ويعتقد أن الفرد هو الذي يستخلص الحقيقة، وأنها هي وحدها القادرة على منح السعادة للمجتمع البشري. أما بيتر، فهو لا يعترف إلا بسلطة واحدة، هي سلطة الدولة التي يمثلها.

وأن المجتمع لن يحقق خلاصه إلا بالتزام كل مواطن. لذا
الشقيقين لا يمكن أن يتفقا من الناحية السياسية. توماس يـ
إلى المعارضة، ويقدم مقالاته لصحيفة يسارية. أما بيتر فيـ
بالغيظ من العلاقات الغريبة لأخيه. فهو يعتقد أن الصحـ
لا يجب أن تستقي معلوماتها إلا من ممثلي السلطة. تو
يتحدث بلغة حية ومباشرة؛ ولا يتراجع عن استعمال التعبيـ
العامية المصورة. وهو بهذا يصدم بيتر الذي يتحدث كما يـ
بلغة متكلفة، قاطعة وإدارية. وقد كادت شخصية القاضي
تصبح شخصية نظرية لا حرارة فيها ولا روح. إن الشـ
الذي يمثل الحكومة لا يعبر عن الكثير من شخصيته الحقيـ
وقد جعله إبسن شخصاً مقبولاً بفضل حواره مع الطبيب
يدافع عن تلقائية الفكر والرغبة في التقدم. إن كلاً من
وتوماس يبرز بدوره بحيث نجد الشخصيتين اللتين كان يمكـ
تصبحا مصدر قلق تتحركان داخل «الأخوة الأعداء» بـ
مذهلة. لكن إبسن لا ينظر بعين العطف لبيتر وتوماس على
سواء. فنحن نشعر بميله الواضح إلى توماس. ونحن لا نند
حين يشبه نفسه - إلى حد ما - بالدكتور ستوكمان:

لقد ترك لنا إبسن مرآة صادقة لنفسه وبصفة خاصة
المرحلة الأخيرة التي عبر خلالها في مسرحياته عن مشاعر
الأمل. فهو لا يقدم لنا إبسن الخلاق أثناء عمله، أو
المناضل في خضم المعركة. بل نجد أمامنا البناء الذي خـ

قواه، رجل الفعل والقول الذي صار عاجزا، الفنان الذي فقد وحيه فراح يتغنى بأروع أعماله. لقد دقت ساعة الإعتراف. لكن الحساب الختامي لا يشمل ما يمكن أن يسعد الشاعر أو الجمهور.

ها هي الشخصية الرئيسية - خلال المسرحيات الأخيرة - سواء كان اسمها سولنس أو ج. ج. بوركمان أو روبيك - تجسد مرحلة من الحياة، هي مرحلة الشيخوخة وخاصة شيخوخة الموهبة. كيف تحتفظ الموهبة في شيخوختها بالاتصال بالعالم وخاصة بالأجيال الصاعدة؟ كيف تحتمي من القلق والغيرة؟ ثم كيف يتفق العجوز مع زوجته؟ هنا تبدو اعترافات إبسن دون شك غير متحفظة. نراه يتأرجح بين الحقد وتأنيب الضمير. لقد تعب من خوض حرب المواضع والاستنزاف ضد زوجته المتشككة. ثم يعود إبسن إلى الماضي ليقدم من جديد موضوعات قديمة للغاية، عودة إلى المنبع وخاصة إلى براند. إن الرجل المتفوق لا يمكن أن يسير نحو تحقيق هدفه دون أن يسبب الألم للمحيطين به، دون أن يقبل أن يضحي المقربون له من أجله؛ ونتيجة لذلك فهو لا يستطيع أبداً أن يهرب من الشعور بالذنب. لكن هذا الشعور يزداد حدة في الوقت الذي يتوقف فيه النشاط وينضب الوحي. ها هو الشاعر أو الفنان يعانق بنظره الأطلال التي أحاط بها نفسه ويتساءل عما إذا كانت

الأعمال التي قدمها تبرر بقيمتها وأهميتها التضحيات التي فرضها على المحيطين به.

مدام سولنس (قلقة): - مريض؟ هل أنت مريض؟

سولنس (ينفجر): - نصف مجنون! مغتاظ! كل ما تريدين!

مدام سولنس (تحاول الإستناد إلى ظهر كرسيها وتجلس): - هالفار! باسم السماء!

سولنس: - ولكن لا، إنكما مخطئان أنتما الإثنان، الدكتور وأنت!

(مدام سولنس حائرة تتابعه بنظراتها. ثم يسير هو متوجهاً إليها).

سولنس (بهدوء): - الواقع، أنني لا أعلم شيئاً مطلقاً.

مدام سولنس: - لكن لا، أليس كذلك؟ إذاً ما الذي يحدث لك؟

سولنس: - الأمر هو أنني كثيراً ما يبدو لي أنني أنهار تحت وطأة هذه الديون الرهيبة.

مدام سولنس: - ديون؟ لكنك لست مديناً لأحد بشيء يا هالفار!

سولنس (في هدوء، متأثراً): - بلى، تجاهك، إنني مدين لك بالكثير يا آلين.

مدام سولنس (تنهض في هدوء): - ما الذي تخبئه وراء كل هذا؟ تكلم. أخبرني بسرعة.

سولنس: أبداً، لا شيء، لا شيء مطلقاً. إنني لم أرتكب ما يسيء إليك. أو على أي حال، ليس عن وعي أو عن عمد. لكن يبدو لي مع هذا أن هناك ديناً مضنياً يثقل على ضميري.

مدام سولنس: - دين تجاهي؟ إذا لا بد أنك مريض حقاً يا هالفار.

سولنس (في حزن): - ربما. لكنه مرض أو شيء مماثل...

(يفتح الباب على اليمين) آه! ها هو الضوء.

(٣، ٢٤٢-٢٤٣)

تدخل هيلد المسرح في هذه اللحظة. ومع ظهور ذلك الشباب اليانع يستعيد سولنس رغبته في الحياة، ويستسلم لنوع من الحماس، لكنه يتعرض لأزمة إحساس زائد بكبريائه تدفعه إلى القيام بعمل جريء بل وطائش، يؤدي إلى تحطيمه. ويعترف هذه المرة لهيلد بمرضه، بعدم اتزانه العقلي أو بشعوره بالذنب، ولا يستطيع أن يحرر حالته. وعلى أي حال، فإن سولنس يتألم لأنه لم يستطع أن يخضع لقوانين الأخلاق التي قبلتها الغالبية العظمى من البشر.

هيلد (تنظر إليه باهتمام): - هل أنت مريض أيها الخلاق؟

سولنس: - قولي مجنون. لأن هذا ما تعتقدين.

هيلد: - لا، إن ما ينقصك ليس العقل.

سولنس: - إذاً ما هو؟ هيا، تكلمي!

هيلد: - أود أن أعرف، إذا لم تكن قد جئت إلى هذا العالم بضمير عاجز.

سولنس: - ضمير عاجز، ما هي تلك الفكرة الشيطانية التي تفكرين فيها؟

هيلد: - أريد أن أقول ان ضميرك حساس للغاية شديد التأثر. غير قادر على مواجهة الأحداث وإزالة كل ما يجثم على صدرك.

(٣، ٣٥٤)

كانت هيلد تأمل أن يتمكن سولنس من التخلص من هذه المخاوف عديمة القيمة، من هذه الأشباح، تريد أن تساعده على طرد الوساوس التي غالبته مؤخراً دون أن يكون لها أي تبرير. أما سولنس من جانبه فهو يناضل بكل قواه ضد الخرافات التي تسكنه.

تدور المسرحية كلها، حول إبراز عظمة الإنسان الموهوب في شيخوخته وأنـواع الإكراه التي يتعـرض لها. فـإن سولنس لا يفكر فقط في أن يحتمي من نزوات منتصف العمر، لكنه يخشى كذلك ظهور منافسين يطمسونه ويجعلونه في طي النسيان بل ويخشى أن يتنصل منه شركاؤه المقربون وأن يقوموا بخيانته:

«إن المعركة التي خضتها كلفتني غالياً والآن ها أنا أخشى ألّا يطيع شركائي وأتباعي الأوامر التي أصدرها». (٣، ٣٥٨).

لكن ذلك الركود النفسي، وذلك الضمير المريض اللذين يصيبان سولنس بالشكل، هما الفدية التي يقدمها عن سعادته في الماضي. لقد عرف الفنان السعادة الكاملة في الوقت الذي كان يخلق فيه أعماله، وينبغي الآن أن يدفع الثمن. ويؤمن إبسن بأن هناك نوعاً من التكفير.

سولنس: - انصتي جيداً إلى ما سأقوله لك يا هيلد، إن جميع النتائج التي حصلت عليها وأنا أعمل، وأنا أبني، وأنا أخلق في ظل الحب والثقة والسعادة الهادئة ونفحة الوحي العظيم (ويستجمع قواه) أليس فظيعاً أن تفكر...

هيلد: - ما هو الفظيع في هذا؟

سولنس: - إنني الآن يجب أن أسوي حسابي. يجب أن أدفع - ليس بالنقود - ولكن بالسعادة البشرية. وليس فقط بسعادتي الشخصية، ولكن بسعادة الآخرين أيضاً. إن هذا هو الثمن الذي دفعته مقابل مكانتي كفنان. الثمن الذي اضطررت لدفعه ليس فقط أنا وحدي ولكن الآخرين أيضاً. ومع مرور الأيام، يجب أن أسهر على أن يدفع الآخرون الثمن من أجلي. باستمرار ودائماً.

هيلد (تنهض وتظل متطلعة إليه): - الآن أنت تفكر فيها.

سولنس: - نعم، في آلين بالذات. لقد كانت لها رسالة في الحياة هي أيضاً. كما كانت لي رسالتي (بدأ صوته يرتعش)، ولكنها اضطرت أن تحتمل، أن تلغي رسالتها، أن تضيع، أن تمّحي، لكي تتأكد رسالتي أنا وتتبلور بحرية. لأنه يجب أن تعلمي أنها هي أيضاً كانت تملك الموهبة الخلاقة. (٣، ٣٥٠).

إن كل ضمير إنساني يجد نفسه وقد كلف برسالة. لكن الجميع لا ينجحون في تحقيق رسالتهم كاملة بالتركيز على المهمة المكلف بها كل منهم، أي باتباع موهبتهم. إن خطيئة الإنسان المبدع - التي لا يدركها دائمًا والتي لا ينجح بصفة خاصة في تفاديها - هو أنه لا ينجح دائمًا في أن يحقق ذاته، إلاّ إذا منع المقربين له من أن يحققوا إلهامهم. إنه يزدهر ويتبلور على حساب الآخرين، يخنق شخصية كل فرد من أفراد عائلته، كل شريك في الفريق الذي يعلونه. إن البداية الصعبة التي شهدها هنريك إبسن لقنته هذه الحقيقة المرة التي عبر عنها في براند. لكن اعتزازه يتضح في هذا العمل الجدلي اللاذع. أما هنا فنحن نرى على العكس فناناً عجوزاً يناضل ضد الوساوس وتأنيبات الضمير التي لا ينجح في طردها. ها هو إبسن المنعزل يغرق في التأملات الحزينة التي استحوذت على تفكيره.

جون جابريال بوركمان يشعر بأنه مذنب تماماً مثل سولنس. فلقد خان حب الطفولة وأفسد علاقة أتاحت له بناء مجال لعمله، كل هذا من أجل تحقيق مصيره. لقد جمع بوركمان

- حين كان يعمل بالبنوك - ثروة طائلة، وكان غنياً قادراً، ومرّ بمرحلة حافلة، كان يعتبر في صفوف الأمراء. إن ما كان يملؤه نشوة، لم يكن الثراء المادي كما لم يكن كذلك الجاه، بل نشوة العمل، تلك النشوة التي تستولي على الموهبة الخلاقة. تحول هذا المصرفي إلى مهندس كبير، أخرج من باطن الأرض مصانع ومدناً. ويمكن أن نقارنه بفوست خلال المشاهد الأخيرة. كان يتخيل أنه يعمل لصالح الجنس البشري بأكمله. كان بوركمان يعتبر نفسه - وظلّ هذا الاعتقاد حياً حتى بعد فشله وبعد تخطيه عتبة الشيخوخة -كفنان في عمله، كفرد موهوب. كانت هذه المواهب تجعله لا مثيل له في الوقت الذي كان يصدر الأوامر للجميع من حوله ويغير وجه البلاد. كان قوياً لكنه كان وحيداً. وقد كانت هذه المواهب نفسها هي سبب عزلته. وقد تجرد من أملاكه، وساءت سمعته، وضاع شرفه حين مرّ بمرحلة السجن المهينة وانعزل داخل الفيللا الفخمة التي يمتلكها. ولكن الأمل ظلّ - مع هذا - يراوده. إنهم لا يمكن أن يستغنوا عن عبقريته. وسيستدعونه يوماً، وسيستعيد منصبه في العمل والكفاح. وحتى هذا الحين، أقام كبرياؤه وتباينه وحقده وضغائنه من حوله حاجزاً، فانفصل عن زوجته ولم تبق له علاقة سوى بشاعر سخيف، فاشل، يبكي هو أيضاً (ولكن عن غير حق) على عدم فهم معاصريه له ونكرانهم لجميله. ويدفع بوركمان، تماماً مثل سولنس، ثمن نجاحه السابق، وتفانيه الأعمى لرسالته، وحزمه

الشديد في عمله (الذي قاده إلى التضحية بالمحيطين به والإساءة إليهم)، بسنوات كان يجتر فيها الماضي ويستعيده باستمرار في صمت واستسلام. وأخذ يقلب في ذاكرته اللحظات العظيمة في حياته العملية ويتخيل مثل سولنس الأجيال القادمة تكبر وتثبت نفسها، مختلفة تماماً عنه، وفارضة عليه ألعازاً خطيرة ومتعذرة الحل.

ونقترب أكثر فأكثر من شخصية إبسن الحقيقية مع أنطون روبيك بطل المشهد الدرامي (حين نستيقظ من بين الموتى). إن أنطون روبيك أيضاً شخصية خلاقة، لكن في المجال الروحي. إبسن يدرس من خلاله المشاكل الأخلاقية للفنان والتي تتشابه كثيراً مع المشاكل التي تعترض الشاعر.

إن حظ أنطون روبيك من السعادة لا يفوق حظ سولنس او بوركمان. لقد انتهت فترة الوصي الثري بالنسبة لروبيك الذي كان أحد كبار المثالين. إنه لا يزال يتمتع بالشهرة التي اكتسبها، كما أن وضعه المادي ليس شيئاً بالمرة، لأنه لا زال ينفذ التماثيل النصفية التي تلقى إعجاب «الموديل» والمحيطين بها، وهي تشابه الأصل وتثير الإعجاب. ويتشاجر مع زوجته ماجا خلال عجلة الحياة اليومية الرتيبة. يحلم سراً باليوم الذي يسطع فيه من جديد شعاع الوحي الخلاق حين ينجح عن طريق الحب في أن يعاود الاتصال بالشباب. إن الفنان حين يكبر، ينظر بأسى إلى الوقت الذي ذاع فيه صيته، إلى الفترة التي كان يقيم

فيها تمثاله العظيم «يوم البعث». وفي مدينة الماء، حيث يستحم روبك بصحبة ماجا، يلتقي بامرأة رائعة الجمال، إيرين، ترتدي الثياب البيضاء وتصحبها دائمًا إحدى الراهبات.

ويجد روبك صعوبة في التعرف على «موديله» القديم، المرأة التي أوصت إليه «بيوم البعث». ويتخيل روبك وإيرين الفترة الحافلة التي تم فيها تصميم وتنفيذ هذا العمل الضخم. لكن إيرين تصاب بصدمة حين يطلق روبك على تلك الجهود الطويلة المتواصلة «مشهداً مثمراً من تاريخ حياته». وتصرح مؤخراً لأستاذها - لكن الإعترافات التي تأتي متأخرة ليست نادرة في الأدب النرويجي - بأن لم تعر مطلقاً اهتمامها للفن قبل أن تلتقي به. لقد استسلمت له بسبب الحب. ألم يشأ روبك أبداً أن يقرأ علامات ذلك الحب؟ لقد عاشت إيرين في شقاء بعد أن تركت نهائياً ذلك المكان الذي كان روبك ينفذ فيه تماثيله. عانت من البؤس وظهرت عارية في «لوحات حية»، ارتادت الأماكن المشبوهة، تزوجت مرتين، ولكن في كل مرة كانت تنتهي بالفشل. واستولى تأنيب الضمير على روبك منذ أن أنصت إلى إيرين. إنه الآن يعرف جيداً أنه هو الذي حطمها. لقد لاحقت اللعنة أجمل أعماله. إنه يشعر أنه مسؤول عن المآسي التي أصابت إيرين بعد ذلك. ربما تذكر إبسن هنا لورا كيلر التي استوحى منها شخصية نورا. إن عدم تكتم إبسن ساهم بدرجة كبيرة في تعقيد الأزمة التي أفسدت حياة تلك

النرويجية الشابة. أينبغي أن نضيف كـذلك أن إميـلي بارداخ - التي لمعت منذ شبابها في مجتمعات فيينا والتي قدمها إبسن مرتين في مسرحياته في شخصيتي هيدا جابلر بملامحها التي تدعو للقلق ثم هيلد الفتاة الرقيقة - حكم عليها ألا تتزوج أبداً؟ إن الفنان يرتكز في نجاحه ومجده على شقاء المقربين له والشخصيات اللاتي يستخدمهن كموديل لأعماله. إن أخطر ما في الأمر دون شك هو أن روبك لم يعرف كيف يتعرف على حب موديله له. إن الفنان يحيا في أحلامه، تفصله عن العـالم الواقعي كثـافة تخيلاته الخاصة. فهو لا يرى في الموديل (أو حين نتحدث عن الشاعر المسرحي، في ملهمته) سوى مصدر إلهام، لا يعرف كيف يحذر تحركات وتطلعات نفس ترغب في أن تفتح صدرها له. يرفض المبادلة. يأخذ ولا يعطي. يحتفظ بنفسـه لعمله فقط. لا يفتح عينيه عـلى العالم المحيط بـه إلاّ إذا كان هـذا العالم والمجتمع الذي يعيش فيه يمكن أن يساعدانه على تشييد الصرح الذي يحلم به. وهنا يجب أن نتذكر إبسن خلال سنوات المنفى حين كان يعيش منعزلاً عن البلاد التي تستقبله، يجهل تماماً روما مقر البابوية وميونيخ ويحيا في إيطاليا وبافاريا مقتصراً على صحبة شخصيات وهمية نرويجية (إذا ما استثنينا اليونان والـرومان في أمبراطور وجاليلي). ربما اكتشفنا نقط تشابه أخرى بين أنطون روبك وإبسن إذا كان لدينا مزيد من المعلومات حول سلوك إبسن في مجال الحياة الجنسية. فإن روبك حين يجد نفسه وجهاً

لوجه أمام موديله الجميل إيرين يتصرف كأحد الدينيين المتزمتين. كما أن هنريك إبسن، رغم أنه كان بعيداً إلى حد ما عن الدين المسيحي، ظل في أغلب الأحيان وفياً لتقاليد أجداده الطهريين في اسكتلندا.

واحد وخمسون عاماً مرت بين كاتيلينا (١٨٤٨) والمشهد الدرامي (١٨٩٩). لم يكف إبسن أبداً عن العمل، ولم يترك قلمه إلا حينما خانته قواه البدنية. وقد تطور البناء الظاهري لمسرحياته تطوراً سريعاً لأنه كان دائماً يتنقل بين التيارات الحية للأدب الأوروبي. لكن منذ كاتيلينا بدأت ملامح الشخصية الإبسنية - وخاصة الشخصية النسائية - تتضح وتتحدد. واستطاع إبسن أن يشكل لنفسه منذ وقت مبكر فلسفة للإنسان ظلّ ملتزماً بها حتى النهاية. إن الشخصية الإبسنية لا تتعلق بنموذج قديم محدد، مثل شخصيات المسرح الكلاسيكي. كما أنه لا يمثل طبقة ما أو مجموعة اقتصادية معينة. إنه فرد. يحمل إسمًا واسم عائلة. وينتمي لعائلة. ويجثم عليه ميراث في المظهر والجوهر هو ثقل ماضيه الخاص وماضي أجداده. يمكننا بسهولة أن نطبق عليه بطاقة ونكتب عنه دراسة وافية. وبهذا المعنى فهو ينتمي بحق إلى عصره الذي شهد ازدهار الطبيعية الأوروبة. لكن فلسفة الطبيعيين لا تشبه مطلقاً فلسفة هنريك إبسن.

إن الفسيولوجيا في نظر الطبيعيين لها الأولوية على علم

النفس. وغالباً ما تتحكم الأولى في الثانية: إن الانسان بالنسبة إليهم يحدده أصله والبيئة التي يعيش فيها. لكن شخصيات إبسن - أو أهمها على أية حال - لا تكتفي بتقمص شخصيتها الحالية. فهي تتحدث دائمًا عن «رسالة حياتهم». تريد أن تحقق كل إمكانيات الأنا الأعلى. لقد تلقت نداء وتريد تلبيته. إن الكلمة التي تشكل مفتاح المسرح الإبسني هي دون شك كلمة «رسالة».

الفصل الثالث

شاعر الرسالة

في عام ١٨٦٤، نشر إبسن براند. كان حينئذ يبلغ من العمر ستة وثلاثين عاماً. وبعد مرور خمسة عشر عاماً، قدم أول عرض لمسرحية (بيت الدمية) (١٨٧٩)، وكان عمره آنذاك واحداً وخمسين عاماً. فرض إبسن نفسه في مسرحية براند على الطريقة السكندينافية. أما في (بيت الدمية) فقد أصبح اسمًا لامعاً في أوروبا كلها وفي العالم أجمع. ثم توالت أعماله محققة نجاحاً باهراً. عرف إبسن التكريم والمجد. ولكن المجد جاء متأخراً. فإبسن لم يحقق قبل براند سوى الفشل أو نصف النجاح.

وفي بداية الستينات، كاد إبسن أن يضيع في العالم البوهيمي. وتساءل بعض المقربين له عن مستقبله. كانت زوجته سوزانا تسانده لكنه مر بالتأكيد بساعات ثطت فيها عزيمته، وربما تساءل متى سيتمكن نهائياً من التغلب على المصير المعاكس. لكنه لم يكن لديه أبداً الانطباع بأنه اتخذ الطريق الوعر. وكما قال في مسرحيته الأخيرة فإنه كان واثقاً من أنه «ولد فناناً». لقد

تلقى موهبة الشعر المسرحي منذ مولده. كان مكلفاً بأداء رسالة.

* * *

الرسالة:

وهكذا نجد الموضوع الرئيسي في مسرحه هو التكليف أو الرسالة وهو موضوع اسكنديناڤي أساساً حيث كان الرومانسيون الدنماركيون قد عالجوه باستفاضة قبل إبسن. وبصفة خاصة أهلنشليجر في مسرحيته الشعرية علاء الدين (١٨٠٥). يختبىء الشاعر وراء شخصية علاء الدين، وهو في قمة السعادة، لأنه يمسك بيده مصباح علاء الدين السحري الشهير الذي أصبح هنا رمزاً للعبقرية الفنية. وبعد مرور خمسين عاماً (١٨٥٥)، نشر القصاص (H.ANDERSEN) أندرسن مذكراته، وأطلق عليها «حكاية حياتي». كان أندرسن يشبه قصة حياته بإحدى الحكايات السحرية الخيالية لأنه لم يكن يستوعب بسهولة فكرة اختيار الآلهة وتمييزهم له. ورغم هذا، فإن العبقرية، بالنسبة لأندرسن كانت هبة بلا مقابل لكنها كانت أحياناً تسبب له الازعاج أو الألم.

لقد عالج إبسن موضوع الموهبة ليس من زاوية الابهار أو النعم الالهية -ولكن من زاوية أهم وأخطر: إن الشخص الذي نودي عليه يخمن مسبقاً الدور الذي عليه أن يقوم به، لكن عليه أن يناضل بضراوة لكي يصبح ما ينبغي ان يكون. إن أداء رسالته هو تحقيق ذاته. ولكن تحقيق الذات بالنسبة لإبسن ليس إرضاء ذاته، والسعي لارضاء أبسط نزواته التي يطلق عليها «هو

حياته»، بل أن يظل أميناً على سلوكه، وأن يتطور في اتجاه معروف،ذلك الذي حدد له خلال النداء الأول. إذ أن تطور الشخصية بهذه الصورة يبدو أحياناً مبهمًا، متعاظمًا، استفزازياً بالنسبة للمحيطين بالبطل وللمجتمع المحافظ الذي يعيش فيه. إن تحقيق الذات -وفقاً لوجهة نظر إبسن- ليس في اتباع الميول الطبيعية، لكنه في أغلب الأحيان إبعاد الحلول السهلة أو المسبقة، والتجديف في اتجاه معاكس للتيار ومعرفة كيفية التراجع وقت الحاجة أمام الابهار أو الفضيحة.

إن ما يميز الانسان المختار هي تلك النظرة التي يدرك بها مستقبله، هي الرسالة التي يلتزم بها. إن الألفاظ التي تتكرر دائمًا في كتابات إبسن هي نداء، تكليف للحياة أو الرسالة، المهمة التي عهد بها إليك طوال حياتك. إذا استجاب لهذا النداء، إذا سخر البطل الابسني جميع الوسائل التي يملكها للقيام بمهمته فإنه سيعرف طريق السعادة أي السلام الداخلي. إن السعادة جزء لا يتجزأ من أدائه لرسالته. وهي لا تختلط مطلقاً مع صورة أو أخرى من صور النجاح. إن شخصاً «نجح» في نظر العالم من الممكن أن يكون قد خان رسالته. أما الرجل الذي لا يصل إلى غايته على الفور، فيجب أن يحتفظ في نفسه بتلك الثقة، في النتيجة النهائية التي تصنع الرجال العظام، القادرين على التغلب على جميع أشكال المحن والقلق والشك. إن الشخص المختار في أدائه الصعب، المغامر، لرسالته -ورغم كل الصعوبات التي

تواجهه، يحس بالسعادة، وعلى العكس، فإن الشخص الذي لا يدرك جدّياً حقيقته وعلى الأصح حقيقة ما ينبغي أن يكون عليه، الذي لا يرى أو يرفض أن يلمس رسالته العميقة، فإنه محكوم عليه في النهاية بالشقاء حتى لو نجح في نظر العالم، واستمتع بالملذات الجزئية المؤقته. إنه ينقش -بل وفي إمكانه أن يبهر المجتمع المحيط به. لكنه يعيش هو نفسه في الوهم أو الكذب، وإن عاجلاً أو آجلاً سيكون عليه أن يختار: إما أن يتوب ويسعى لأن يحيا وفقاً للحقيقة، لحقيقته هو، ويلائم بين متطلبات الأنا الجوهري مع متطلبات الأنا العرضي ويرفض أن يلعب «الدور» أو الشخصية الخادعة التي يقوم بها أمام المجتمع ليخدعه ويخدع نفسه-ولنتذكر التوبة المفاجئة لبرنيك- أو أن يحكم على نفسه بنوع من اللعنة:-

ليس هناك سعادة بدون استقامة الضمير، أو استقامة ضمير بدون احترام الرسالة. وربما أضفنا: إن الرجل الذي يضطلع برسالته يحقق خلاصه. والواقع اننا نحس ببعض الحرج حين نحاول عرض عقيدة هنريك إبسن الأخلاقية الضمنية، فإن هذا الشاعر يصرح بأنه بعيد عن العقيدة المسيحية. ورغم هذا، فإن من العسير إدراك فكره إذا استبعدنا تماماً بعض المسلمات الدينية. وبصفة خاصة ينبغي ظاهرياً أن نقبل وجود العناية الالهية. هناك دور ما حددته الخطة الالهية مسبقاً لكل فرد. ولكن كلاً منا يتحكم كذلك في نفسه فهو إذاً حر. ينبغي أن

يسأل نفسه، ينبغي أن يقبل الدور الذي حدد له مسبقاً. وبمجرد قبوله بحرية للقيام بهذا الدور فإنه يسير على طريق الخلاص. إبسن لا يفرض مشكلة العالم الآخر، ولكن شخصياته «المختارة» تملك من اليقين والجرأة في خوضه التجارب ما يميز المؤمنين. إنهم يعرفون إلى أين يسيرون. إن هذا اليقين الداخلي وهذا الاحتقار للاحتمالات الأرضية تميز بل وتصدم أحياناً جماهير الشعب، قطيع الخاملين الذين يلقي بهم (يتقيأهم) السيد. وهم يحققون أنفسهم في أداء رسالتهم، ويعبرون في الوقت نفسه عن نقاء المبدأ الذي يرفع من شأنهم. وأحياناً يحطمون أنفسهم حين يصلون إلى أبعد مدى في تحقيق مهمتهم مما يزودهم بنوع من العظمة التراجيدية.

* * *

هيكون، جاتجير، وبراند:

إن الله يختار الملوك، ورجال الدين، والشعراء. يقدم لنا إبسن في مسرحيته **الطامعون في العرش** الملك سكول الذي تثير شرعية ملكه بعض الأقاويل. يقف هيكون في وجهه، وهو طامع في العرش، وهو لا يؤكد فقط أن السلطة الملكية تحق له، بسبب نشأته بل ويعلم أيضاً أنه يجسد فكرة ما عن الملكية. يريد أن يجمع حوله النرويجيين الذين كانوا منقسمين على أنفسهم حتى هذا الحين. سيكون الملك الموحِّد. تلك هي الرسالة التي يحس نفسه مكلفاً بها. إنه لا يسعى إلى الاستفادة من الملكية بأي ميزة

شخصية ولكنه يريد على العكس أن يضع نفسه في خدمة الشعب وأن يرد إليه الاحساس بكيانه، بوحدته، بقدرته. ويشعر سكول، الذي يجلس على العرش بالفعل بالقلق لا سيما وانه غير مقتنع بفكرة الملك فهو يحكم ولكنه لا يدري لأي غرض (هدف) وهو يشك في الأمر. وبما أن الأدلة المادية التي يمكن أن تربك أحدهما، وتريح الآخر من يد الأسقف نيقولا، الذي يرفض تسليمها -فإن سكول يتساءل عما إذا كان تعبير هيكون عن رسالته دليلاً على شرعيته. ويسأل سكول الشاعر الايسلندي جاتجير الذي يعيش في قصره في ذلك الوقت.

سكول- أخبرني يا جاتجير، كيف أصبحت شاعراً؟.

جاتجير- إن فن الشعر لا يعلم يا سيدى.

سيكول- لا يعلم؟ إذاً ماذا فعلت؟.

جاتجير- لقد وهبت موهبة الألم. ومنذ هذا الحين أصبحت شاعراً.

سكول- إن ما يحتاجه الشاعر إذاً هو موهبة المعاناة؟.

جاتجير- بالنسبة إلي، كانت المعاناة. بالنسبة لآخرين ربما كان الايمان. الايمان أو الشك.

سكول- الشك؟.

جاتجير- ولكن حينئذ ينبغي أن يكون الشك سليمًا وقوياً.

(١، ٣٨٦)

إن الشك يصلح لبعض الشعراء، ولكنه لا يتفق مطلقاً مع

الملوك. على أي حال، فإن جاتجير، لا ينجح في إخراج سكول من كآبته. إن الملك في حاجة إلى شخص يثق فيه. وجاتجير لا يريد أن يقوم بهذا الدور ويقترح سكول عليه أن يصبح يوماً وريثه. جاتجير يرفض. ما من قوة في العالم تجعله ينكر رسالته. إنه شاعر وسيظل شاعراً. ويقدم للملك هاتين النصيحتين بمثابة وداع «اشتر لنفسك كلباً» ثم «ثق من نفسك وستنقذ». ان أولى النصيحتين أسهل في اتباعها من الثانية، وفي نهاية الأمر يتغلب هيكون الموحد على سكول، الملك الذي لا رسالة له.

وبعد الملك، يأتي القس. ها هو براند يتحدى جميع المخاطر، ويعمل الكثير لكي يحقق لانسان يحتضر آخر عزاء له. ويقبل أن يمارس الكهنوت في مجتمع يعاني من الحرمان، وهو لا يقبل فقط أداء أية مهمة شاقة، أو خطرة، ولكنه يرغم زوجته آنياس وابنه آلف على تحمل المناخ القاسي في الهضاب المرتفعة -لقد وهب براند كل حياته لتحقيق رسالته وضحى بأعز ما يملك، أما آنياس، فكانت تذكره دائمًا بشعاره «الكل أو لا شيء». وقد رأى بعض المعاصرين لابسن في براند شعراً من وحي مسيحي، ربما لأنهم لم يتأملوا النص عن قرب. يقول براند، «إنني لا أتحدث مثل قس الكنيسة. وأنا لا أدري حتى إذا كنت مسيحياً. ولكن بالتأكيد إنسان وأنا ألمس بوضوح ذلك الوهن الذي استنزف قوى بلادنا». (١، ٤٣٣)

إن براند، يجسد التشدد أياً كان المجال الذي يطبق عليه.

وهو يعلم دون شك بالتحديد معنى رسالته، لكن إبسن لا يصرح لنا بمضمون ما يعلمه. إن براند يعرف نفسه أساساً باختلافه مع الشخصيات الأخرى، مع أمه التي تتعلق بشدة بالأملاك الدنيوية، والتي رفض أن يمنحها الأسرار الأخيرة، مع القاضي، الذي هو عبد للمفاهيم الشكلية والذي يؤدي واجبه بكل حزم، ولكن داخل دائرة اختصاصه فقط، مع كبير القساوسة الذي تفزعه كل أشكال الدقة والصراحة والذي يدعو إلى مسيحية «إنسانية». إن براند يؤمن بالمطلق في الأنظمة (التقاوم) وهو يحارب جميع أشكال التصالحية (التسامحية) والنسبية. من المؤكد اننا يمكن أن نقرأ براند كرسالة نقد نرويجية كتبت للسكندينافيين عام ١٨٦٤، أو كقصيدة ذات مضمون عالمي يخصنا جميعاً. وتشير بعض المشاهد في الواقع على اهتمامات معاصرة آنذاك. لقد فكر إبسن في المأساة السياسية التي تهز اسكنديناڤيا. وانتقد خمول (تكاسل) الحكومات والأفراد الذين لم يهبوا لنجدة الدنمارك التي هاجمتها بروسيا. قدم لنا إبسن قساً يدعو للتحرك النشط. يمكن بسهولة أن نخمن الخلفية السياسية للكاتب. إن هنريك إبسن لا يسعى لاعادة مواطنيه إلى المسيحية. لهذا فهو يغضب حين يحاول البعض أن يجد في براند صورة لكيركجارد، المفكر المسيحي. لكن، هل يمكن البعض أن يفكر رغم هذا أن بعض مواقف براند وتصريحاته تذكرنا

بكيركجارد؟ إن شعاره «الكل أو لا شيء» يذكرنا على الفور بعنوان أحد أعمال كيركجارد الشهيرة (إما... أو ما أو البديل». إن السلوك الأخلاقي لبراند، يدفعه دائمًا لاتخاذ القرارات، يتصرف دائمًا ببسالة، يمقت المرونة وينفي كل قيمة لما أسماه شيللر العفو. وقد أدان براند -باسم مبدئه الأخلاقي -الديني- إينر الذي لم يستطع أبداً أن يتخلص على المستوى الجمالي ولكي يقوم براند بمهمته على أكمل وجه، فإنه لا يكتفي برفض خلاص أمه والاضرار بصحة زوجته ولكنه يضحي أيضاً بابنه مجدداً بهذا تضحية إسحق الذي أسهب كيركجارد في الحديث عنه.

إن فلسفة كيركجارد، كانت تسعى إلى تأكيد خلاص الفرد. وقد انتهى كيركجارد إلى إدانة المسيحية الدنيوية الممثلة في كنيسته الدولة والعقيدة التي تتجه بشدة نحو صالح المجتمع، المسيحية المتفتحة، (الممتعة) التي عبر عنها. N.S.F جروندتفيج. كذلك فإن براند كان يجد بصعوبة مكانه في المجتمع السياسي والكنيسة. وسرعان ما نشب خلاف بينه وبين القاضي الذي اقترح عليه أن يكون أكثر طموحاً وأن يذهب للبحث عن كنيسة أكبر في مكان آخر. وفيما يتعلق بكبير القساوسة، الحارس على التقاليد المسيحية للحكومة، فإن إبسن جعل منه ماكراً، ناعمًا، وكريهاً بطبعه. وتذكرنا بعض المشاهد التي يصطدم فيها براند بذلك الشخص المفتول العضلات ببعض صفحات العمل

النقدي «اللحظة» التي أوضحت القطيعة بين كيركجارد المسيحي والكنيسة الدنماركية.

إن أهم ما تتميز به شخصية براند هو الحزم. إنه يدرك رسالته بوضوح، ويسير قدماً إلى هدفه، مزيلاً جميع العقبات، فهو يريد أن يقوم بمهمته. إن ما يميز حياته هو وحدة الهدف ورفضه لأي حل وسط:-

«لا تكن أمس شيئاً، واليوم شيئاً آخر، وشيئاً آخر أيضاً خلال عام. فلتكن تماماً ما أنت دون حل وسط وليس من جانب واحد فقط، بالقيام بانتقادات شخصية. إن La Bac-(chante) فكرة رائعة، والسكير هو وجهها الآخر المظلم (Le silène) شخصية جميلة، والمدمن هو وجهه الساخر.

(١، ٤٣٣)

إن الانسان الذي تأثر بحالقه، يمضي في الشوط حتى نهايته ويحقق ذاته تماماً. تقابله صعوبات ومقاومة لكنه ينبغي أن يتخطاها وأن يزيح كل ما يعترض طريق تقدمه.

«فليمض العالم في ،طريق العبودية أو المرح، هذا لا يهم. وعلى أي حال، فإننا إذا اصطدمنا ببعض الأعداء، إذا أراد العالم أن يدمر أعمالي، فإني أحلف بالسماء أني سأضرب. إن هناك مكاناً في جميع أنحاء الكرة الأرضية لمن يريد أن يحقق نفسه. إنه حق للانسان يعترف به القانون. وأنا لا أطالب بغير هذا».

(١، ٤٥٤).

إن بـراند -الـذي تشبهـه آنياس «بسيف الله الـلامـع (البراق)- يثير العداوة على طول طريقه. فالمجتمع البشري يجد الراحة في الخمول. زعماؤه لا يحتفظون بالسلطة إلا إذا لوث كل منهم شرف الآخر باستمرار. لهذا فهم يكرهون التشدد. إن القاضي وكبير القساوسة شريكان متفاهمان وهما أحياناً يدعيان معاً التقليل من حماسة براند، وأحياناً أخرى يعملان على التقليل من شأنه لدى المواطنين. ولكي يتخلصا منه، سيقدمان معجزة وهمية. لقد أصابهم الاضطراب بتـأثير بـراند. لقـد اعتادا أن يتلاعبا بالجماهير الضعيفة المستسلمة لكن براند هو الشخص القوي.

إن الشخص الذي يريد الله أن ينهكه في معركة الحياة يجعل منه فرداً. وكان هناك قول مأثور لدى الرومان بأن الله يحرمه من العقل. ولكنه مجنون ومنعزل (وجدد) ليسا إلا شيئاً واحداً. هذا هو السبب في أن كل رجل وحيد يجب أن يتوقع أن يلاقي في النهاية المصير الذي أصاب اوربان«حين بعث به دافيد للمعركة الأمامية».

إن براند وحيد. لقد كلفه الله بمهمته التي أكدها صوت الشعب، وهو لا يجد مكانه في أي طبقة، أو أي مجموعة قائمة. إنه يتحمل دون أن يضعف الكثير من المحن لأن زوجته آنياس تسانده دائمًا طالما بقيت على قيد الحياة ولأنه يثق في نفسه. وينجح براند في أن يشرق ويضيء بالسعادة -حتى وهو غارق في

جو من الفتور «تحوطه» العداوات من كل جانب- مثلما يضيء الشهداء الذين يستمرون منطقيين تجاه أنفسهم حتى النهاية ثم يستسلمون جسدياً للفناء حتى لا يخضعوا بل وأحياناً يندفعون إلى العذاب الأخير:

«لقد اضطلعت برسالتي كأحد الشهداء ولكن انظروا كيف تغير كل شيء، كيف لازمتني السعادة على طول طريقي».

(١، ٤٦٨)

* * *

من براند إلى بيرجنيت:

إن براند يتعرض لتجارب صعبة. ولكنه يتبع حتى النهاية الطريق الذي رسمته له رسالته. وإن يقينه يسبب له سعادة عميقة دائمة، مهما بلغت الأحزان والصدمات التي لاقاها في مختلف مراحل حياته، أما بيرجنيت فهو على العكس يشبع دائماً غروره على مدار حياته المغامرة، ويظفر بالغزوات والمتع. لكنه يتساءل في أكثر من مناسبة عن سبب وجوده، عن شخصيته (حقيقته) عن الفرص المتاحة له لتحقيق خلاصه.

ماتت أم براند غير نادمة على ذنوبها دون أن يقدم لها ابنها أي تسامح من جانبه. لم تكن تريد أن تتخلى عن تعلقها الدنيوي، ولم يقدم لها براند العزاء الأخير لكي لا يحيد عن مبدئه. أما آس، والدة بيرجنيت، فقد زارها ابنها وهي تشرف على الموت، وحاول فقط أن يلهيها ويصرفها عن فكرة الموت.

أخذ يتعلل بالأوهام ويملأ خيالها بحكايات وأساطير. واستخدم كل سحره لكي لا تحس. المرأة المسكينة بالموت يقترب منها. بل وتحاشى هو نفسه أن يفكر في أن والدته ستموت. حاول الهرب أمام جدية العالم الواقعي.

إن أولى كلمات المسرحية: «لبير، أنت تكذب». وهي تحدد ملامح هذه الشخصية. بير يكذب على الآخرين ويكذب على نفسه دائمًا. ولكنه لا يكذب لكي يخدع بل لكي يسحر (يجذب). يخلق الأسطورة ليسعد المحيطين به ويبتعد هو نفسه بعيداً عن العالم التافه الذي يعيش فيه. وهو يرفض أن يدرك الموقف الحاضر حين لا يمنع خياله ولا يسعى مطلقاً -باستثناء بعض الحالات- لكي يرى نفسه على حقيقتها. ويستطيع أن يحقق بموهبته الرائعة نجاحاً مؤقتاً. لا يكتشف رسالته مبكراً ولا يسعى لاكتشافها. لأنه لا يعيش إلا لحظة -بلحظة- لا يتحكم في الوقت. وإذا استعملنا أسلوب كيركجارد فنقول انه يحيا على المستوى الجمالي للحياة وهو لا يبدل أي مجهود يرتفع إلى المستوى الأعلى، والدخول في المرحلة الروحية، وتحمل مسؤوليات وظيفة أو تأسيس عائلة.

إنه يهرب دائمًا من نفسه. ينتقل من مغامرة إلى أخرى. وفي كل لحظة يرتدي زيّاً مختلفاً ويتقمص شخصية جديدة، فهو أمير في بلاط دوفر، ومنقب عن الذهب في كاليفورنيا، ورجل أعمال في المغرب ورسول في الصحراء، يجول في المرتفعات الصخرية

ويتخيل أنه يحيا مرة أخرى الحكايات القديمة، يجوب بمصر بحثاً عن الحقيقة، يعود إلى أوربا ويتعرض للغرق في بحر الشمال ثم يجوب النرويج في زي أحد الجوالين المتشردين. وبمجرد وصوله إلى القمة يشرع في النزول [الهبوط]. وهو يشبه بالداندرز وسميليسيسيموس جبل بلاس، وتشكل مختلف لحظات حياته ما يشبه فصول إحدى قصص المغامرات. يتحدث دائمًا عن نفسه ويتساءل أحياناً عن مصيره. ولكنه لا يعلم جيداً من هو. ويسعى دون جدوى لكشف جوهر ضميره. يشبه نفسه ببصلة تنزع قشرتها على التوالي على أمل العثور داخلها على مادة أكثر سمكاً وأكثر قيمة غذائية. ولكننا نصدم بشدة. ففي الوسط لا يبقى شيء. هل احتفظ بشيء من الضمير الخلقي؟ إنه يتساءل أحياناً عن الخير والشر، ولكن تفاؤله الذي لا سبيل المعالجة يجعله دائمًا يسامح نفسه بسهولة [١، ٦٦٠]. هل يؤمن بالله؟ إنه يتوجه أحياناً إلى العناية الالهية ولكنه يثق بالأحرى من طالعه الخاص ثقة في غير موضعها.

رغم هذا، بدأ القلق يعرف طريقه إلى قلب بير نتيجة الشيخوخة ودنو الموت. لم تعد الطمأنينة تجد طريقها بسهولة، إلى نفسه. بل وحدث أنه قام في سن متأخرة بمحاسبة نفسه وبدلاً من أن يفكر بزهو في نفسه حين كان يرى نفسه سيداً لهذا العالم «ولكني أريد أن أكون أنا نفسي دفعة واحدة، أريد أن أكون بيرجنيت على الأرض كلها، بيرجنيت من الرأس إلى القدم» (١، ٦٣٩)

بدأ يحاسب نفسه وهو يتجول وحيداً في غابة شب فيها حريق: [رماد، أنقاض، وأتربة يحملها الهواء. لا يبقى إلا أن نزيلها. كل هذا ليس إلا قبوراً بيضاء. من الداخل عفونة وتحلل. إن الأحلام والخيالات والعلوم التي ولدت ميتة تلتف حول الهرم حيث سيشيد فوقه الصرح وتتراكم طائفة الأكاذيب فراراً أمام جدية الحياة، شلل أمام الندم والتوبة، هذا هو الشعار الذي يرتفع فوق قمة البناء، وفي هذه الأثناء، يدق جرس الكنيسة:-

(١، ٦٩٤) [Peterus Jyntus caesar facit]

ويكشف عامل الصهر لبيرجنيت عما كان يمكن أن يعطي معنى لحياته «أن تكون أنت نفسك هو أن تموت في نظر نفسك».

(١، ٧٠٥)

إن بيرجنيت لم يفكر طوال حياته إلا في سعادته الشخصية الفورية ونجاحه الوقتي. أن «تموت في نظر نفسك» (apprehemde. danslinspairp) أو المقصود بنفسك هنا النفس بصورة مختلفة السعي لأن «تكون تماماً أنت نفسك» إذا ما استعرنا الأسلوب المتعجرف الذي تحدث به براند. لقد حطم بير جنيت الأنا الأعلى، الأنا الذي كان يبغي أن يكونه وهو يحاول أن يثبت وجوده مباشرة بصورة أنانية للغاية. إن الأخلاقيات التي ينتهجها بيرجنيت هي أخلاقيات الشخصيات الخرافية السكندينافية فحينما يكون العجوز الدوفر على وشك أن يصبح صهر ملك الأقزام يقول له:

«من الخارج، تحت قبة السماوات، من عالم البشر، تعرف الحكمة : يا إنسان، كن أنت نفسك» أما هنا في هذه القارة فإن الحكمة التي نلتزم بها هي: يا قزم فلتمتع نفسك بنفسك».

(١، ٦٠٧)

إن بيرجنيت ظل طوال حياته يطبق عن قصد أو عن غير قصد حكمة العمالقة انه لا يحيا كإنسان، ولكن كأحد عمالقة الجبال كشخص أناني بالفعل. وحين حانت ساعة الحساب، لم يكن بيرجنيت راضياً عن حياته، إنه يرتعش وهو يفكر في الساعة التي سيسدد فيها حسابه إلى خالقه. ويلتقي حينئذ بعجوز الدوفر ويستقبله بكل فتور. ويرد العجوز بتوجيه اللوم له على خبثه: لا يستطيع أن يمر بمراحل النجاح السريع الباهر سوى بالالتزام بحكمة العمالقة؟.

(١، ٧٠٢)

ورغم هذا يرسم إبسن لبيرجنيت نهاية تحمل له شيئاً من العزاء. انه ليس ملعوناً. كما أن الشياطين لا تريد أن تلاحقه. إنه ليس جباناً أو متعنتاً في الشر أو الخطيئة. ليس مجرماً خطيراً أو وغداً حقيراً. إنه يوشك فقط أن يتحطم. إحتج عليه عامل الصهر. حيث أنه يفرض شروطه على الضعفاء والمعدمين. بير سيتخلص من هذه النهاية المؤلمة، لن يكون من فئة المعدمين إذا استطاع فقط أن يقدم شهادة واحدة في صالحه، ستكون سولفيج هي ذلك الشخص الذي يأتي بها، إنها المرأة العاشقة، التي

انتظرته طوال حياتها والتي تحس بالسعادة لمجرد التفكير في رؤيته مرة أخرى. حتى ولو كان بير جنيت منهكاً عجوزاً، حتى ولو كان الوقت متأخراً أو كانت ساعة النهاية تقترب بالنسبة للجميع :-

بير جنيت.- قولي ما تعرفينه،أين كنت أنا نفسي، هل كنت مع نفسي الحقيقية بكل ما فيها؟ أو انني كنت أحمل ختم ربي على جبيني؟.

سولفيج - كنت في عقيدتي، في أملي، في حبي.

ذهل بير جنيت: «أمي - زوجتي - امرأتي الوديعة، خبئيني، إحميني» ولكن عامل الصهر لم يفقد بعد الأمل في القضاء على بيرجنيت. إلا أن سولفيج ستكون الأقوى، ستنتصر بفضل رقتها وهي تغني.

فلتنم يا طفلي العزيز، فلتنم، وسأسهر عليك وأحتضنك. فلتنم وتحلم يا ولدي.

(١، ٧١٤)

سولفيج تنتصر إذاً. ستكون هي على الأقل قد أدت رسالتها التي كانت رسالة حب.

* * *

حب ورسالة:

ما هي إذا الرسالة التي خصصت للمرأة في مسرح إبسن؟ إن مثابرة سولفيج الرائعة تؤثر فينا. إن تدخلها الحاسم

يأتي متأخراً بحيث يبدو لكثير من الناس أمراً روحانياً إلا إذا كان هنريك إبسن لم يقصد هنا سوى الرمز. ما الذي رآه بير جنيت خلال ساعاته الأخيرة؟ امرأة عجوز، سوليفج بلحمها وعظمها، الذي انتظرته طوال ثلاثين عاماً؟ أم هل أراحته طريقه تفكير سولفيج الشابة التي طالما شجعته والتي كانت نصائحها وحبها منذ وقت مبكر كفيلة بإعادته إلى الطريق المستقيم؟

أما آنياس فهي تقوم بدور أكبر وأكثر فاعليه في حياة زوجها براند. لقد تركت اينار الفنان الذي كان يلاحقها بكل دكاء ولباقة لكي تتبع براند وتتزوجه. ذلك الرجل القاسي [الصارم]، ذلك المرشد الاخلاقي الذي يسير مباشرة الى تحقيق هدفه. مساعدته في تصرف حاسم حين تعرض خلود الروح للخطر، إن براند لم يكلف نفسه مشقة أسر قلب آنياس وتم الارتباط سريعاً - ربما استطعنا أن نقول بصورة مفاجئة - ان الأمر هنا نوع من التكليف. ورغم أن آنياس تعرفه على حقيقته فانما كانت كثيرا ما تندهش للقرارات الحاسمة التي يتخذها زوجها. وهي تقبل دون معارضة أقسى التضحيات التي تطلب منها لكنها تتحمل بصعوبة لهجة الأمر.

براند - يجب أن تفتح عدة جروح دامية قبل أن يشفى مرضك.

آنياس - بالطبع، ولكن كن صبورا. إني أتحمل أن أنقاد

ولكني لا أقبل أن يوجه لي التوبيخ. فلتبق الى جواري، براند لتريحني. فلتحدثني بهدوء قدر استطاعتك.

(١، ٤٩٦)

إنها بجوار زوجها حضور نشط وهدوء وتشجيع. انها تسانده ولكنها تطالب بأن يريحها. أليست هي التي تقدم المبادرات ولكن براند مع هذا يسألها أحيانا ويتقبل نصائحها.

براند - آه! اني أفهم جيدا، إنك زوجة الرب التي اختارها لكي تكون ملاكي على دربي. إنك تعرفين بهدوئك وثقتك الراسخة رغم ان غرائزك هي التي توجهك كيف تختارين الطريق السليم حين أوشك أن أخطىء. لم يخدعك البريق أبدا، لقد حددت لي طريق عملي منذ اليوم الأول في حين انني كنت أريد أن أصعد الى السماء - هاربا الى الأمام فقمت بتصحيح رؤيتي عن نفسي، حين كان الأمر يعني بالنسبة لي إختبار نفسي وضميري. آنياس، ها أنت تأتين من جديد لتنطقي بالكلمات التي أذهلتني بقوتها المضيئة. لقد أرشدتني حين كنت أهيم حائراً وجعلت ضوء المصباح يسطع على عملي.

(١، ٤٩٧-٤٩٨)

إن رسالة آنياس ورسالة براند لا تنفصلان. آنياس تلقت من الله تكليفا بمساعدة براند. أما براند فهو يعتبر آنياس ملاكاً بعثه الله له. إن بصيرة آنياس وحدسها توجهانه. وهو لا يتصرف دون أن يشاورها. ولكن آنياس لا تمارس أي نشاط

إلا إذا كان في ظل براند لمساعدة براند. إنها تقبل عن طيب خاطر أن يتولى براند القيادة (على أن يعاملها بشيء من المجاملة) إنها تقبل قرارات زوجها لأنها تعلم أن الله أرادها أن تكون مساعدة براند.

يعتقد هنريك إبسن إذاً أن الحب رسالة بالنسبة لكل من الرجل والمرأة ولكن من الطبيعة أن يكون بالنسبة لغالبية النساء الرسالة الوحيدة. إبسن يقدم لنا رغم هذا نساء لا يتزوجن ولا يجدن التوازن والسعادة إلا في ممارسة مهنة. هذا هو الحال بالنسبة للآنسة برنيك أخت برنيك وبيترا ستوكمان ابنه عدو الشعب كل منهما تعمل معلمة وتهب حياتها كاملة لاداء مهمتها. بل إن بيترا تسعى الى خلق مجتمع أفضل. تريد أن تتخلص من الروتين، تريد أن يكون لما تعلمه صدى أكثر نقاء، أكثر أصالة، تحطم كل الكلام المقرر المعروف. تطرد كل الظنون والأحكام المسبقة، تشكل للمستقبل جيلا من المواطنين أكثر وعيا وأكثر إخلاصاً. إن التدريس بالنسبة لهاتين المرأتين ليس فقط طريقة شريفة لكسب العيش ولكنه أيضا تلبية لنداء، رسالة حقيقية.

أما النساء الأخريات فيقمن بعقد الزواج (ولم يكن في الوسط البرجوازي آنذاك امرأة متزوجة تشتغل بشيء آخر سوى منزلها).

إذا كان الزواج حقيقيا، فانه يشبه ارتباط آنياس وبراند.

يجب أن نعلم أولا - وهذه من المسلمات التي ينبغي أن نقبلها إذا كنا نريد أن نتبع إبسن-أن الرجل لا يمكن أن يخطىء في اختيار المرأة التي يحبها. كما أن المرأة تقودها العناية الالهية نحو رجل حياتها - كائنان ينجذب كل منهما للآخر ويشعران بواجبهما ازاء تسخير كل شيء لتحقيق ارتباطهما. ان قبول زواج العقل، والاستسلام للاعتبارات العائلية، يعد خيانة للرسالة. حتى إطاعة توسلات الأب أو الأم اللذين يرشحان زوجا في الوقت الذي يحس الشخص فيه أنه منجذب الى شخص آخر - والاستسلام والخضوع لرأيهما فانه يعد مخالفة لمصيره الحقيقي، حتى نورا التي تركت نفسها لوالدها لكي يختار لها زوجا ولكنها أحبت هلمر في النهاية ارتكبت دون شك بعض الخطأ حين تركت والدها يقوم بالاختيار القاطع بدلا منها. ان التضحية بالنفس باسم المصلحة العليا للعائلة، يعد خطيئة كبرى في حق الاحترام الذي يدين به الشخص لرسالته الفردية. إبسن يصنع سعاده الفرد من مرتبة أعلى بكثير من ازدهار العائلة والتطور المتجانس للمجتمع.

وبمجرد الزواج يشكل الزوج والزوجة خلية اجتماعية يرأسها الرجل ولكنه يجب أن يعتبر زوجته شريكة له. يجب أن يطلعها على جميع مشاريعه ويسألها النصح. ليست هناك مسألة - في نظر إبسن - ينبغي أن يناقشها الرجال وحدهم. ويجب ادانة مجتمع «الرجل» الذي يعامل المرأة على أنها قاصر دائما ولا تصلح

سوى لتزيين المنزل وإصدار الأمر للخادمات والعناية بحجرة نوم طفلها.

لكن الزواج يبقى في نظر إبسن تنظيمًا غامضاً من التهور أن نمسه وقد كان بعض الكتّاب والفنانين النرويجيين في ذلك الوقت من أمثال كروج وجيجر وغيرهم يدعـون إلى الارتباط الحر. أما إبسن فلم يشاركهم أبداً حملتهم. ونجده يلتزم الحذر إزاء الطلاق. فهناك امرأة واحدة مطلقة من بين شخصياته هي فاني ويلتون صـديقة بـوركمان الابن، وعـلى أي حال فـإنها لا تلعب في المسرحية قبل الأخيرة لإبسن سوى دورثانوي. من المؤكد أن إبسن كان نصيراً للمرأة ولكنه كان نصيراً معتدلاً. أيّد ثورة نورا ضد زوجها. لكن نورا لا تترك ظاهـرياً بيت الزوجية إلا بصفة مؤقتة، الـوقت الكافي لـوضع النقط عـلى الحروف والتساؤل عن شخصيتها ومصيرها والفرص المتاحة لها للقيام بوظيفتها كزوجة وأم. إبسن لا يفكر مسبقاً في الإجابة التي سيصوغها لأسئلته الخاصة: فربما عادت إلى هلمر لكن هذا أمر مشكوك فيه. لقد كانت في الأصل أكثر إخلاصاً لهلمر من آنياس لبراند لكن براند معجب بآنياس ويدعوها لمشاركته في كافة أعماله أما هلمر فيبقي نورا بمنأى عن أعماله. ورغم هذا فإن نورا رسمت لهلمر في خيالها صورة غريبة. افترضته ذكياً شجاعاً، تخيلته جسوراً كرجل مقدام مدافعاً عنها حتى آخر مدى إذا ما تعرضت للخطر. إنها تتوقع مه «المعجزة» ولكن المعجزة لا تتم وتكون صدمة نورا قاسية ومباشرة. ينهـار أمامهـا عالم

بأسره وتنتهي مسرحية حقيقية. كان هلمر ينظر إلى نورا كطفلة وكانت هي تلعب هذا الدور لكي تسعده وكانت تتقبل ألا ترى في هلمر سوى صورة أخرى للوالد. كان المفروض أن تبدو وكأنها لم تصل إلى سن المراهقة، أن يوجه إليها الحديث كطفلة ولكن مرض هلمر حملها مسؤوليات خطيرة. ولم تصبح طفلة بأي حال. أصقلتها التجربة فصارت قادرة على أن تدرك وتصدر حكمها. وخلال وقت قصير أدركت مدى الافتقار المعنوي بل والثقافي لهلمر. أصبحت غير قادرة على أن تظل محتمية بالقناع الذي اعتادت عليه. ومن جهة أخرى ساورها شعور مؤقت بأنها غير قادرة على أن تنظر إلى هلمر بصفته رئيساً مسؤولاً عن العائلة. لهذا أصبح من الضروري أن تنسحب ولو لفترة من الوسط الذي عاشت فيه حتى هذا الحين لاعادة تقييم الموقف وتحديد خط سيرها. لأنها - بصفتها إحدى البطلات الحقيقيات لإبسن - يجب أن تعيش «وفقاً للحقيقة». وأن تتساءل ما الذي تعنيه في هذا الوقت رسالتها كزوجة وأم وخاصة كامرأة، ككائن بالغ واع، لديه احساس تام بالمسؤولية تجاه الآخرين، تجاه نفسه.

* * *

الرسالة وصعوبة أدائها:

١ - الغالبية العظمى.

إن أداء الفرد لمهمته وخضوعه للرسالة التي كلف بها

يؤكدان سعادته حتى لو كان عليه أن يتألم أو أن يضحي، حتى لو كان يدرك أنه يسبب العذاب لمن حوله فان الانسان الذي يسير على الطريق الذي رسمته له رسالته «يحقق ذاته تماما» لا يلجأ للغش، لكنه يتمتع بأصالته وهو ينجو من الشك. ورغم هذا فان الشخصيات الابسنية التي تلبي على الفور النداء الذي وجه لها تعد نادرة. ان غالبيتهم يكافحون ضد ضميرهم الخاص ويبحثون غالبا عن ملجأ لهم في الرياء والنفاق.

يصطدم الفرد الذي يسعى لتحقيق ذاته، وتطبيق رسالته، في كل حركة من حركاته، بعدو غير مرئي - دائم الحركة والهرب. وقد أعطاه إبسن مظهرا ملموسا في إحدى المشاهد الشهيرة من بيرجنيت وهو المنحنى الكبير. واستطاع ابسن التوصل الى تعبير مذهل لتمييز تلك العقبة الخادعة المتعددة الأشكال: انها «الغالبية الكبرى» وبعبارة أخرى فان الفرد لكي يؤدي مهمته يكافح بمفرده وسيشعر بانه أكثر تحررا وأكثر ثقة في العمل «وفقا لحقيقته» بقدر ما يتخذ الطريق العكسي لكل ما اعتاده المجتمع من حسن القول أو الفعل. (إن إبسن، الشاعر الفردي الذي يخوض معركة صريحة ضد الأخلاق المخادعة للمجتمع الأوسكري)(نسبة الى أوسكار الثاني ملك السويد - الدانمارك) يضع نفسه في إطار تحرري يتعارض مثلا مع الاطار الذي حدده موليير لنفسه).

(إن المجتمع في نظر الأدباء الكلاسيك يعطي ويكفل سلوكا معينا - والشخص الهزلي بفصل نتيجة مساوئه وعيوبه

الواضحة - عن مجموع البشر، ويجعل نفسه مضحكا وكريها بتصرفه المنافي للعادات والتقاليد. إنه يتصرف بصورة مختلفة عن (الرجل الشريف) وينفصل عن الحس المشترك والأخلاق العامة. وهنا يكمن خطؤه، ولكي يشعر هذا الشجاع الزائف بمدى خطئه) تتشكل مجموعة صغيرة تنجح في خداعه وجعله مضحكا حتى في نظر نفسه. وفي أحسن الأحوال يدرك الشخص المضحك بالفعل خطأه، ويتوب ويشفى إذا صح القول أي يرجع عن نزوته ويدخل في اطار العادات الاجتماعية أي الأخلاقية.

(وعلى العكس، نجد المجتمع في مسرح إبسن لا يقدم الحقيقة الخلقية، بل يقوم بوقف جميع المبادرات المخلصة الكريمة) وهو مجتمع مزعج منافق، يتجسس ويضطهد.. وحيث ان الأخلاق يجب أن تعاد صياغتها كل لحظة، فإن بطل إبسن الذي يشعر في داخله بحقيقة جديدة (وشخصية تماماً) يحسن أن يتبع الطريق السليم من منطلق مقاومته ضد الأغلبية، وضد الأعراف المقبولة. لا يشعر بالسعادة الا وهو وحيد - أو شبه وحيد - ضد الجميع أو الجميع تقريبا. وهكذا فان الانسان الأخلاقي الموهوب اخلاقيا يصبح بالضرورة مرشحا للشهادة. هذا هو الحال بالنسبة لبراند أو لتوماس ستوكمان. نجح هذا الأخير في بادىء الأمر في كسب نوع من الشعبية في المدينة الصغيرة. لأن الجماهير استسلمت في أول الأمر للاقتناع بسهولة رغم كل ما قدمه لها من أدلة وحجج بسيطة ذات مفهوم

جيد ولكن الرأي العام ليس مستقرا وقد اتفق بعض المواطنين على أن يطيحوا به. إن سمعة الانسان تبنى وتنهار بنفس السرعة. ويتحامل إبسن بصفة خاصة على الصحفيين الفاشلين الذين يثيرون الرأي العام بمعنى أو بآخر. كما أنه يحتقر كذلك الصحفيين اليساريين من أمثال مارتنسجارد والمحرضين من المحافظين المتشددين من أمثال كرول. وفي النهاية يسخر إبسن من الرجال الضعفاء معدومي الضمير، المدعين، الذين يتصنعون الوقار بصورة شخصية من أمثال عامل المطبعة أزلاكسن، الذين يتقلبون في آرائهم ويخضعون لكافة الضغوط وينجحون في نقض أقوالهم دون أن يشعروا بالخجل لأنهم يعتبرون أنفسهم من صغار القادة والانسان الحقير يجب أن يقوده حقير مثله.

لقد تغير بالطبع موقف إبسن تجاه المجتمع. يبدو أحيانا وكأنه يستنكر بصفة خاصة مواطن الضعف في مجتمع نرويجي معين، المجتمع الحضري المحدود الذي يسيطر عليه الأشخاص البارزون وهو يقدم نموذجاً مختلفاً عن ذلك المجتمع، نموذجا أكثر تحررا وأكثر انسانية. هذا هو الحال مثلا في **دعائم المجتمع**. تصل لونا هيسيل ومواطنوها الى المدينة الصغيرة. انهم قادمون مباشرة من أمريكا. انهم يحضرون معهم نفحة البحر العريض، جوا من الحرية والاستقلال، ويحطم الشباب من المحيطين ببرنيك، الذين يحسون بالضيق والكدر، والذين لم تتح لهم الفرص مطلقا لكي يعبروا عن آرائهم، بأن يرحلوا الى

العالم الجديد فالناس هناك أقل تصنعاً، أقل تكلفا، أقل دهاء. كل انسان ينجح بسهولة في أن يعيش «وفقا للحقيقة». وفي مسرحيات احدث، كانت هناك نفوس كريمة متحررة من أمثال روزمر وربيكا تحلم ببناء مجتمع أكثر عطاء، وأكثر ترحيبا بالمساكين والبؤساء والمعدمين، والغرباء في ديارهم تسود فيه نخبة جديدة تتمتع «بنبل الروح والقلب». ورغم ذلك فان روزمر الحالم الذي لا تؤهله شخصيته للعمل والنشاط، انسحب على الفور تحت خيمته وتحاشى أن يرتبط بعلاقات مع المحيطين به. ولكن هنريك إبسن في أغلب الأحيان يسخر من الدولة ومجموعة التنظيمات الاجتماعية. إننا لا نستطيع بالطبع أن ننسب لابسن جميع التأكيدات والسخريات التي ينطق بها الدكتور ستوكمان. إن شخصية ستوكمان جذابة. وهو يرتجل تلقائيا. لا ينبغي إذا أن تأخذ مزاحه مأخذ الجد. هذا لا يمنع أنه هو الذي يستأثر بعطف الكاتب بل والجمهور، إذا كان الكاتب مقنعا، إذ أن توماس ستوكمان يدخل في صراع صريح (مفتوح) مع بيتر ستوكمان، القاضي الذي يمثل الدولة. ويتشابه إبسن رغم كل شيء إلى حد كبير مع توماس ستوكمان بما أنه كان في ذلك الوقت يحلم باختفاء الدولة أو على الأقل شكل الدولة كما هو مطبق في العالم الغربي. بالاضافة الى ذلك فان ستوكمان يستنكر عيوب المجتمع المنافق، يثير غضب البرجوازية وعامة الشعب. وهكذا يقف وحيدا في وجه المجتمع. كل المجتمع

يطارده ويستعد لرجمه . هـا هو وحيـد (أو شبه وحيـد) ضد الجميع. انه سعيد باستعداده للشهادة. وهو يعلن الصيغة التي يمكن أن تصبح حكمة هذه المسرحية «الواقع أنه في عالمنا هذا كما ترون ، الرجل الأقوى هو الذي يجد نفسه أكثر عزلة. (٢، ٦٢٨)

٢ - «الجثة في الشحنة»:

إن كثيرا من الشخصيات الابسنية تحيرنا لأننا نشعر بمجرد ظهورها وكأنها مشلولة عاجزة عن الحركة. ربما كانت تريد في كل لحظة أن تسعى للأفضل وأن تعيش في كل مرة في سلام مع ضميرها. ولكنها لا تتوصل إلى ذلك. يبدو وكأن شيئا قد تحطم داخلهم. إنهم حتى لا يذهبوا الى آخر المدى في تفكيرهم. فهناك نوع من القلق الخفي يستوقفهم. إن الانسان يمكن أن يجدد سهولة سلوكه إذا استطاع في كل وقت أن يبدأ من الصفر. ولكن كل منا له ماضٍ . ويرى إبسن أن الغالبية العظمى منا وراءها خطيئة كبرى، خطيئة تغير مجرى حياتها. وهذه الخطيئة قد انطبعت عليها كما يقول علماء النفس اليوم. إننا نلقي الخطيئة في دائرة الظل ونخفيها عن الآخرين ونكاد لا ندرك أنها خطيئتنا. نتصرف وكأننا نجهلها. كان الانجلوساكسون يتحدثون عن «الجثة في الخزانة» أما إبسن النرويجي فيقول «الجثة في الشحنة».

ما هو نوع هذه الخطيئة؟ انها تكاد تكون دائما تقصيراً في الاخلاص أو خطأ في حق الحقيقة. إما أننا كذبنا على الآخرين أو أننا كذبنا على أنفسنا برفضنا الاستماع الى صوت النداء

ومعرفة حقيقة الأنا العميق. إن برنيك، رجل كاذب، وقد نسب خطأه الشخصي إلى شخص آخر. ولكي يخفي حقيقة اخلاقياته أحاط نفسه بهالة ولعب دور شخص مختلف تماما عن حقيقته. لا أحد يعرفه على حقيقته. كان يلعب دور أحد الزعماء الحقيقيين. ولكنه ليس إلا «تارتوف» يتغنى بكل موقف يتخذه أمام المتفرجين. وعلى أي حال، هناك خطأ آخر يضاف الى تلك الخدعة الأولى. لقد تزوج انسانة لا يحبها من أجل المنفعة. ورفض الحب الأصيل الذي كان يربطه بلونا هيسيل. إذ أن إبسن يعتقد أن الحب الأول يشع من وحي عميق وأن خيانته تعد خيانة الانسان لرسالته. إن القنصل برنيك - لا يحيا وفقا لحقيقته. لقد خان رسالته ولن يحتفظ بأي اصالة أو تكون له أية قيمة حتى اليوم الذي سيشفى فيه (بالاعتراف بأخطائه)، اليوم الذي سيتوب فيه.

وهذه مدام اليفينج تفرض نفسها ببصيرتها الواعية ونشاطها وإصرارها الدائب، إن هذه المرأة السامية قد وقعت في الحب. شعرت أنها انجذبت الى ماندرز اللاهوتي. وليس من المستبعد أن يكون ماندرز خلال شبابه قد لمع واشتهر بايمانه بل وربما كان حينئذ ذكيا. لكن ماندرز كما يبدو لنا في الفصل الأول من **الأشباح** يذكرنا بالأحرى برجل كنيسة آلي. وهو يردد نفس العبارات المحفوظة التي سمعها مئات المرات في أحاديث المفكرين. وهو يشاركهم معتقداتهم السطحية الباطلة (فهو مثلا لا يريد أن يكون هناك مكان لاستقبال البحارة لأن هذا يكون

إهانة للعناية الالهية). وهو لا يجرؤ حتى على دراسة عقيدة أعدائه: إنه ليس سوى إنسان بليد الذهن، عديم الكرامة. ويرجع هذا لأنه ارتكب مرتين نفس الخطأ: لم يستطع أن يتحمل مسؤولياته تجاه الحب في المرة الأولى حين كان ينبغي أن يتطلع الى الزواج من تلك التي كان يجب أن تصبح مدام اليفينج. والمرة الثانية حين لم يتمكن من استقبال ضحية الحاجب القاسي أو الدفاع عنها. أما مدام آلفينج من جانبها، فقد دفعت ثمن خطأين فهي لم تتمكن من فرض اختيارها على أهلها. استسلمت للزواج من عجوز ثري كانت لا تزال تجهل فساد أخلاقه ولكنها على أي حال كانت لا تحبه. ومن جهة أخرى، أرادت خلال السنين التالية، أن تفرض على الناس حقيقة خاطئة، وان تخفي عيوب زوجها وأن تجعله يبدو كرجل مثالي وكأحد أنصار الأدب والعلم الكرماء.

يلقي إبسن الضوء شيئا فشيئا على كل شخصية من شخصياته حتى اللحظة التي نكتشف فيها نقطة الضعف. كروجستاد يبدو لنا ثقيل الظل للغاية حين يأتي ليخدع نورا المسكينة ويعذبها. ولكننا ننجح في أن ننظر الى مدرس الغّناء ببعض التسامح. هذا هو رجل آخر لم يحقق رسالته. لقد وقع عليه الاختيار ليتزوج تلك التي كانت ستصبح مدام لند. كانا يتبادلان الحب. ولكن الفتاة الشابة قبلت أن تعقد زواج مصلحة لكي تنقذ عائلتها. إن إبسن لا يتقبل فكرة هذه التضحية. إن أول واجبات الفرد هي ان يحقق ذاته. إن الفتاة الشابة باطاعة

أوامر والديها - لا تضر نفسها فقط ولكنها تلقي بكروجستاد في البؤس - أصبح يعكس مرارتـه وارتكب خطأين كبيـرين.. وحين أصبحت مدام لند أرملة في النهايـة التقى الحبيبان من جديد واستعاد كروجستاد - وقد وجد العزاء - معنى الواجب والأخلاق.. استعاد مكانه في المجتمع وأصبح مرة أخرى رجلا مشرفا، وكان كروجستاد قد مارس على نورا المسكينة ابتـزازه السافر «المبالغ فيه» لكي يستعيد شرفه. ربما استغل إبسن ذلك العنصر المسرحي (الابتزاز ليس الابتزاز الذي يرمي الى الحصول على مبلغ ما من المال من الضحية ولكن فقط الى إصلاح خسارة معنوية وتقديم التعويض المثالي).

... إن معلم الغناء الذي اجتذب عطفنا في النهاية، والذي ساهم في اصلاح الأخطاء، أصبح احدى الشخصيات شبه التقليدية في المسرح السكنديناڤي بعد إبسن - ربما كـان ضروريا لتطوير الأحداث، وهو يثير الاضطراب، ولكنه يساعد البطل على إدراك أخطائه والاعتراف بها والتحرر من ماضيـه الخاص..

هل الأمر يعني دائما محاسبـة النفس؟... هل تـتـوصـل عملية التطهير - التي ينبغي أن تتم - الى المستوى الـروحي الأخلاقي بحق؟... أليس هناك مجال في بعض الحالات لاقرار نوع من التوازن النفسي المتفق عليه؟... من المؤكد أن لونا هيسيل في **دعائم المجتمع** كانت تحرص بصفة خاصة على إعلان العدالة وتبرئة رجل ترك نفسه عرضة للشائعات كما قامت في الوقت نفسه بمساعدة برنيك في تحقيق توبة أخلاقية صادقة...

يبدو الأمر مختلفا تماما في سيدة البحر. إبسن يقف هنا عند حدود العقل والمنطق... ستعود إيليسا نهائيا الى الطريق القويم ولكن هل يستطيع فانجل اقناعها؟... أو هل ينجح في شفائها؟...

إن النهاية السريعة العقلانية المبهمة تتركنا متشوقين.. كنا نستعد لكي نحيي في إبسن نموذجا مسبقا لفرويد ولكن الكلمات الأخيرة تعيدنا بضعة عشر سنوات الى الوراء... وها نحن نستمع مرة أخرى الى كاتب بيت الدمية وهو يتحدث...

* * *

الرسالة المزيفة - (سراب - وانحراف):

لا تكفي تلبية النداء لإنقاذ الشخص. ويستبعد الخاملون، فهم لا يبذلون جهداً كافياً، كما أنهم محصورون في إطار معين داخل أنفسهم لا يخرجون منه ولا يجرؤون على تعريض أنفسهم للخطر أو الثبات على الالتزام... إن روزمر يؤمن بالقيم التي تدعو لها ربيكا... يريد بحق أن يتحرر... ولكنه في عزلة.. فهو لا يندمج مع الحياة العامة...

هل الايمان - الذي لا يدفع صاحبه مطلقاً إلى التصرف بإيجابية-يكون مخلصاً؟ وهل المؤمن الذي لا يكون في الوقت نفسه رسولاً يعد مؤمناً حقيقياً؟ إن روزمر يتقوقع داخل قصره الريفي الصغير. يتأمل وهو منغلق على نفسه.. يعتبره الناس قسّاً في إجازة لقضاء شؤونه الخاصة. ويجب أن نعترف بأنه موقف اجتماعي غريب. لا أحد يعتبره متخلياً عن رهبانيته فهو

لا يتصرف مطلقاً على هذا النحو. كان من الضروري أن يصل كرول، وأن تتدخل ربيكا بصورة فعالـة، وأن يقوم أولـريك برندل بزيارته لكشف الأسرار، لكي يخرج روزمر من مكمنه ويدلي بالإعتراف الحاسم، ولكن حتى هذا الاعلان العام لم يتبعه أي عمل. . . ويثبت روزمر وجوده بنبل تصرفاته وكرمه الطبيعي الورع ولا تبدو حوادث حياته العملية ذات أهمية تذكر بالنسبة لنا. فمنذ أن انفصل عن العقيدة التقليدية نراه لا يندفع وراء أي مشروع من شأنه أن يخرجه عن المألوف ولا ينطق بأي عبارة تتميز بالغرابة. ربما تحرر فكره لكنه لم يكتسب لنفسه استقلالاً روحيـاً ذاتيـاً حقيقيـاً. . . ومهـما عـظمت الصعـوبـات التي واجهتها حياته الخاصة، فقد انتهت حياته العملية بالانتحار. الأمر الذي يعني أنه لم يستجب للنداء الذي يجعل الانسان قوياً وربما بطولياً. . . وهو لا يندفع في مواجهة المصاعب أو حتى يثور بل إنه يمّحي ويتراجع. إذا كان براند يمثل الإرادة فإن روزمر هو رمز ضعف الإرادة. . . كان برانـد يسعى للشهادة. أمـا روزمر فقد اختار لنفسه ولربيكا حلاً جذرياً هو في الوقت نفسه أسهل الحلول. . . «الانتحار».

وهنـاك آخـرون أنصتـوا للنـداء ، لكنهم لم يستجيبـوا لرسالتهم إلا لحـظياً أمـا باقي الـوقت فقد وقعـوا في (المرحلة الجمالية - الفنية). . .

فهم لا ينجحون في السيطرة على الوقت أو في تنـظيم

حياتهم.. تنقسم عملية الخلق عندهم إلى مشاهد ومراحل تتفاوت في الطول والقصر ولكن في أغلب الأحيان لا تجد الموهبة نفسها وتعيش كأي شخص من العامة أو تضيع في الفناء. هذا هو الحال بالنسبة لإيلرث لوفبورج... إن عالم التاريخ هذا ينطلق على سجيته في الأماكن المشبوهة سيئة السمعة في المدينة.. يشعر بسعادة ماكرة في أن يتحدث عن ثروته الكبيرة للفئة المنحلة من فتيات الطبقة الراقية.. ورغم هذا يحدث أحياناً أن يستمع إلى نصائح أحد أصحاب النفوس الطيبة فينسحب إلى الريف ليعمل، وهكذا يحتمي من أي إغراء... لقد وجد الوقت لكتابة كتابين كبيرين؛ أكسبه الأول شهرة واسعة. ثم تكفي عملية تحريض مؤسفة (تلعب هيدا جابلر هنا دور الماكر) لكي يضيع، في بحر يوم وليلة، العمل الذي اكتمل ولكنه لم يطبع. وهكذا تتحطم حياته الأدبية وينتهي بأن يقتل نفسه في حادث بعد أن تدهور به الحال نهائياً.

كان يجب ألاّ يشك إيلرث لوفبورج رغم هذا في رسالته. كان قد أثبت بالفعل موهبته واعترف أقرانه بها بل وبعبقريته ولكن في الواقع من الذي يثق في رسالته؟ براند هو الوحيد الذي يعرف في نفس الوقت هدفه والمخاطر التي يتعرض لها في سبيله. وهو يريد أن يناضل ضد العمالقة الثلاثة الذين يستطيعون منعه من أداء رسالته: لتسين [تفاهة العقل، والتشتت]، سلابسين [ضعف الشخصية] وفيلسين [الغرور

والحيرة]، «فلنكافح في كل الميادين وبكل الوسائل ضد هـذا التحالف الثلاثي... إني أرى رسالتي وهي تسطع مثل أشعة الشمس التي تنفذ إلى حجرتي عن طريق النافذة المفتوحة.. إني أدرك مهمتي... ينبغي أن يكفر هؤلاء العمالقة الثلاثة بهزيمتهم عن الاساءة التي يسببونها لـلإنسان. إذا تمكنت البشرية من مواراتهم التراب، فإن الفساد الموبوء الـذي يغلف هذا العـالم سينحسر بسرعة فلتنهض أوْ تستل سيفك أو لتكافح من أجل المواطنين الأحرار في المملكة السماوية!».

[١، ٤٤١]

هناك آخرون شاهدوا دون شك رسالتهم بصورة خاطفة ولكنهم يجهلون الأضرار التي يمكن أن يسببها العمالقة الثلاثة. وهم يسيئون تقديـر قوتهم الـذاتية.. ويشيـدون قصوراً عـلى الرمال.. لقد درس إبسن عن قرب الاختراعات الأخيرة لنيبسن وداجير في مجال التصوير وهو يحب أن يحتفظ لكل موقف ولكل شخصية بصورتـين إحداهمـا تمثل الجـانب الايجابي والأخـرى الجانب السلبي ضوء وظلال. [في مسرحية بيرجنت]، يشرح الشخص النحيف كيف استولى على الصورة السلبية [النيجانيف] التي التقـطت لنفس بشريـة وكيف استطاع بـأسلوب كيميائي خـاص بـه أن يحمض الصـورة الايجـابيـة (الفيلم) [الفصـل الخامس - المشهد الأول - ٧١] وهكذا يتصرف هنريك إبسن. فبعد براند نجد بيرجنيت وبعد ستوكمان يأتي هجالمار إكدال كما

أننا نرى كذلك الهدف الذي وضعه إكدال نصب عينيه. إنه يريد أن يعيد لوالده العجوز شرفه، أن يصلح مادياً الأخطاء التي ارتكبها والده ولكن كيف السبيل لجمع المال اللازم. . لاستغلال ما أسماه تارة «الاختراع» وتارة أخرى «اختراعي». إننا لن نعرف المزيد إذ انه لا يزال عليه أن ينفذ هذا الاختراع. . سنتقبل بسهولة أن هجالمار يملك في ذهنه تصوراً، تخطيطاً، واتجاهاً للعمل لا يأخذ الوقت الكافي للتفكير في مشروع استنفدته مهامه الوظيفية كمصور. . ومشاغله كرب أسرة. ها هو يؤجل دائمًا إلى الغد إعداد وتنفيذ الاختراع، الأمر الذي من شأنه أن يعطي للحياة أهميتها. من المؤكد أنه قام بدراسات مفيدة. وكان يعتبر انساناً لامعاً في جيله. ولكن ليس هناك ما يجعلنا نفترض أن الفكرة الرائدة «الوحي المفاجىء» سيشعّان يوماً في تفكيره كما يأمل بحق ورغم هذا فهو يشعر بالسعادة على طريقته ربما بنفس الدرجة التي يمكن أن يشعر بها عبقري أصيل. . إنه يرفض الماضي البغيض ويتحمل - وهو يحس أحياناً بالغيظ - تجارب الحاضر ويحسن الدفاع عن نفسه ضد أعدائه لأنه يؤمن بالمستقبل. . . ويمضي هجالمار اكدال الذي تلاحقه أحلامه - في حياته كمن يسير وهو نائم. . . إنه يتمسك بالحياة لأنه يؤمن بمواهبه الشخصية «بعبقريته» الخلاّقة. . . إنه لا يشعر بالسعادة إلاّ لأنه يقدر «الحياة العائلية» في حين أن حياته الزوجية مبنية على الكذب.

فهو يحب إبنته هيدا التي هي في الحقيقة ليست إبنته ولكن زوجته جينا أخفت عليه انها كانت عشيقة التاجر فيرل حينما تزوجته وأن فيرل هو الأب الطبيعي للطفلة.. [جريجرز فيرل هو الآخر يمثل الرسالة المزيفة فقد جعل من نفسه المرشد الناصح لهجالمار إكدال. إنه يريد أن يجعل هذا الرجل الـذي يعيش تقريباً في سعادة (ويجهل أنه كان ينبغي أن يكون تعيساً) أن (يعيش وفقاً لحقيقته). يعمل إذاً لكي يفتح عينيه على الحقيقة وهي مهمة سهلة نسبياً ولكنه مشروع خطير إذ أنه لا ينبغي إيقاظ الذي يسير وهو نائم على قمة السطح، وبالنسبة لإكدال فإن الأمر يعني بالفعل كارثة محققة. لقد كان إكدال في حاجة لهذا المخدر الذي أسماه الدكتور ريللنج .«أكذوبته الحيوية» لكي يستطيع أن يعيش... إن هذه الأكذوبة تعد البديل للرسالة الحقيقية... وقد وجه الطبيب الحقير لجريجرز فيرل أعنف التأنيب فهو ليس إلا «دجال» مضطرب الشخصية والعقل، مصاب «بمرض العدالة». هل ينبغي أن نعتبر ريللنج على حق وأن نتقبل أن يتحدث إبسن إلى جمهوره ويصوغ رأيه الخاص بلسان ريللنج؟ لا ينبغي بالطبع أن نخلط بين ريللنج وإبسن... ريللنج ألغى من قاموسه كلمة «مثل أعلى» وهي كلمة ذات أصل أجنبي وفضل عليها الكلمة النرويجية القديمة (الكذبة) ولكن كلمة (Idéal) بالنسبة لإبسن ليست فارغة من المعنى. ورغم هذا فإننا إذا نظرنا عن كثب فسنجد أن شخصيات

إبسن التي تغرق نفسها في الأوهـام وتعيش على المـوارد التي تقدمها لها.

«الأكذوبة الحيوية» ليست نادرة ولقد كتب الكثيرون أن إبسن في «**البطة المتوحشة**» يسخر من المثالية التي تستند عليها مسرحياته السابقة ولكن هذا المفهوم الغريب للأكذوبة الحيوية يفتح لنا آفاقاً بعيدة المدى على الأخلاق الأرستقراطية التي يعلمها إبسن بـالأحـرى. ينقسم مجتمـع الشخصيات الإبسنيـة إلى طبقتين.. فهناك من جهة العباقرة المثقفون الأخلاقيون.. وهم نادرون.. ومن جهة أخرى هناك الضعفاء، الغالبية التي لا تثير التساؤل مع نفسها.. وتجهل مدى ضعف شخصيتها وجهلها أو التي قررت أن تعيش على موارد الأوهام. ويتعين على البعض أن يكتشفوا رسالتهم وأن يؤدوها دون تباطؤ وهكذا يعرفون السعادة؛ أما الآخرون فينبغي أن يعاملوا بشيء من الرعاية من جانب أطباء النفس فهم لن يشفوا من دائهم ولن يحققوا أنفسهم ولكن، بعد كل هذا، ما الذي سيحققونـه؟ لكنهم سيكونون بالتأكيد أقل تعاسة مما لو أفاقوا من سباتهم وأرغموا على إدراك ضعفهم. ولا نعتقد أن إبسن نفسه ذهب في منطقه إلى مدى بعيد. هذا لا يمنع أن عقيدة إبسن تقيم اختلافات بين الناس.. وترتب الأفراد تبعاً لمواهبهم ولا تحدد لهم جميعاً بالطبـع نفس الواجبات فهي لا تكلف سوى الأقوياء بالأوامر الصارمة.. إنها عقيدة أخلاقية أرستقراطية.

كيف لا ننظر إلى هيدا جابلر من جهة أخرى على أنها إمرأة ضلّت رسالتها؟.. وإذا كانت تنقم على ثيا الڤستدت، فذلك بالتحديد لأن ثيا أخذت المكان الذي كان يجب أن تحتله هيدا إلى جوار ايلرت لوفبورج. لم تكن لديها الشجاعة من قبل لأن تخطو الخطوة وأن تتصدى للفضيحة لكي تنقذ ذلك الرجل العبقري الذي من المفروض أنه في طريقه للضياع. لقد كانت دون شك مكلفة بأن تحبه كزوجة وأن تحميه كأم واكتفت بأن تستمع في فضول إلى اعترافات المؤرخ الدون جوان.

وبعد ذلك ظلت بعيدة وربما غير مبالية بمغامرات ذلك الرجل الذي كان المفروض أن تحبه وتنقذه. وفي موجة من التنازل والتحسر تزوجت تسمان التافه، نموذج كاريكاتيري للعالم والبرجوازي المتمسك ببيته. الوجه السلبي [النيجاتيف] للصورة التي رسمتها في خيالها للوفبورج . ثم بمجرد زوجها، وخاصة بعد أن صارت في انتظار وقوع الحادث السعيد الذي تمقته تعدت مرحلة اللامبالاة إلى مرحلة الغضب والثورة المدمرة. إذ أنها تدمر بالفعل ذلك الذي كانت تحبه، تحطمه نفسياً. تحطم مبادئه الأخلاقية الواهية. وفي الوقت الذي أحرقت فيه الدراسة التاريخية التي أعدها لوفبورج التي كانت ثيا وإيليرت يعتبرانها إنتاجهما المشترك، فكرت دون شك في غضب في إبن تسمان الذي ينمو في أحشائها وصاحت في نشوة إجرامية:

«انني الآن أحرق طفلك يا ثيا . . أنت المرأة ذات الشعر المجعد» .

. . . (ألقت بعض الورق في النار) إبنكما أنت ولوفيورج . (وألقت في النار بباقي المجموعة) إنني الآن أحرق - أحرق الطفل . [٢٩٦،٣] إن إبسن لا يبرر ببساطة ذلك الموقف الاجرامي . لقد أراد دون شك أن يظهر مرة أخرى اللعنة التي تصيب الخونة . هؤلاء الذين لا يذهبون إلى نهاية الشوط في أداء رسالتهم المبهرة الجاحدة في الوقت نفسه .

وهنا يتحول الحب الذي لم تزل هيدا تكنه دون شك سراً للوفبورج إلى شعور بالمرارة إزاء نجاح المؤرخ، والغيرة تجاه ثيا التي جعلت من نفسها راعية له . لكن إبسن يبحث لهيدا عن الظروف المخففة . فهو يؤكد على الصعوبات النفسية المرتبطة بالأمومة بل ويترك المجال مفتوحاً حول تفسير شبه فسيولوجي . إن هيدا جابلر على ما يبدو ذات مزاج عصبي ، ويمكن أن تتخيل أن تلك الفتاة الجميلة، الباردة المتحدية قد ترددت طويلاً في أن تستسلم للناحية الجسدية من الحب - إن حالة هيدا جابلر المعقدة تحتاج لكاتب أخلاقي وكاتب نفساني في نفس الوقت .

* * *

بعد أداء الرسالة :

يعرف الانسان السعادة طالما يعمل من أجل أداء رسالته

لكن ما الذي يحدث للانسان الخلّاق حين يتوقف عمله بسبب حادث، أو حين يكبر ويرى زوال قواه الحيوية، أو أيضاً حين يساوره الشعور بأنه أنهى رسالته وأنه يعانق ببصره مشوار حياته؟ إن هذه التساؤلات تجيب عليها المسرحيات الأخيرة لإبسن. نكتشف في إبسن كاتباً لم يشعر في النهاية بالرضا إزاء إنتاجه الخصيب المستمر ونجاحه المتكرر. إن هذا الكاتب الخلّاق يخشى في شيخوخته ذلك الجيل الصاعد. سولنس البناء يتساءل كيف يمكنه أن يضمن خلود عمله. إنه لا يعاني فقط وهو يدرك عجزه الجسدي ولكنه يتساءل عما إذا كان عمله قد شاخ مع صاحبه لهذا يسائل دائماً في قلق الشباب المحيطين به. إن الرسالة التي يؤمن بها الانسان تعد آفاقاً لمستقبله. والانسان الذي يتعلق برسالة ما ليس لديه الوقت لكي يدرك إن كانت هذه الرسالة تتواءم مع العصر وان كان هذا العصر سيتعرض لتطور سريع حتى قبل أن تصل حياة الفرد إلى نهايتها.. ربما استطاع كاتب أو فنان أن يكون معاصراً لمدة طويلة ثم يكتشف في النهاية أن هناك جيلاً صاعداً سيسبقه ويتخطاه فيعيش ما له من العمر على أمجاده السابقة [يحتل ج - ج بوركمان في الأعمال الأخيرة لإبسن مكانة متميزة. إنه يذكرنا ببيرجنيت رجل الأعمال الذي أرهقه العمل في الفصل الرابع من المسرحية. إن مجاله الخاص به ليس مجال الفنون أو الآداب. إنه يتطلع إلى تغيير بلاده ومساعدة مواطنيه على أن يحيوا حياة سهلة مريحة، إلى تأسيس

الصناعات وخلق مجالات العمل وتشغيل الثروة. هو يضارب في البورصة بصفته أحد رجال البنوك ليس بهدف زيادة رأس ماله الخاص بل للتمتع بلذة الخلق والانشاء وكذلك على أمل أن يكون نافعاً، بالفعل لمواطنيه - وهو يحلم بظهور مدن أخرى جديدة. إنه يرغب في أن يصبح أحد زعماء المجتمع «بالمعنى الحرفي للكلمة» وليس من قبيل السخرية. ولكن بوركمان لن يعرف مع الأسف سعادة فوست المهندس الذي يتحكم في مشاريع ضخمة. إن عمله الخاص يتعطل حتى قبل أن يصبح مثمراً. لَم تتخطّ مشاريعه مرحلة التحويل، فقد وضعت السلطات القضائية - التي أفزعتها جرأة ذلك المضارب في البورصة-حدّاً لمشروعاته وأمضى بوركمان في السجن عدة سنوات والآن وقد استعاد حريته يمضي وقته فيها بين التأملات الحزينة والمشاريع الوهمية. إنه لا يزال يؤمن برسالته لا يستطيع أن يتشكك في منفعته والطابع المميز لمواهبه. ما من شك يساوره في أنهم لن يستطيعوا الاستغناء عنه وانهم سيدركون ذلك سريعاً وسيأتون بحثاً عنه لكي يعينوه مديراً للبنك وحينئذ سيتمكن من مواصلة عمله الذي انقطع عنه. لقد اختار أن يعيش في شبه عزلة ولكنه يعاني من الوحدة. يتصارع في فراغ.. يعذبه الدوار الذي يستولي على الانسان الخلّاق حين يكفّ عن العمل وتجديد نفسه من خلال تجديده للعالم من حوله.

إن الشيخوخة والعجز والحب المستحيل والعزلة والنوم هي الآفاق التي يكشفها إبسن في الـوقت الذي ينهي فيـه حياتـه العملية وإنتاجه الأدبي - انها صورة ليست مريحة بالطبع. إن هذا الرجل الكبير يتأمل أعمـاله، نجـاحه المتكـرر والمراحـل العظيمة من حياته لكي يعجب بها أو لكي يفيض عطاء وعفواً أو حتى لكي يشكر ببساطة العناية الإلهية لأنها كلّفته برسالة هامة وأعطته الوسائل لتحقيقها - بل إنه يشعر فقط بأنه مذنب - يفكر بصفة خاصة في المقربين له الذين تنكّر لهم.. لقد حقق لنفسـه النجاح ولكن في الـوقت الذي سبب لهم الشقاء. إنه يتساءل عما إذا كان قد استطاع أن يقيم علاقات حقيقية معهم، أن يكتشف حنانهم ويقدره وأن يرد على صنيعهم بالمثل. لقد ضحّوا بأنفسهم من أجله ولم يكد ينتبه لهذا فهو كفنان قد جهل الحياة وأغلق على نفسه داخل عالم مليء بالأساطير الخاصة، غافلاً أحداث عالمه القريب المألوف.. أغلق على نفسه داخل مكتبه ليخالط الشخصيات التي اخترعها خياله، كان يحتفظ بمسافة بينه وبين عائلته والرجال والنساء الذين كانت تتوقف عليهم حياته..

إن ذلك الاعتراف المؤثر الذي يقدمه لنا إبسن في المشهد الدرامي (حين نستيقظ من بين الموتى) يؤثر فينا ويروع قلوبنا. ورغم أن المنظر الأخير من المسرحية يـذكرنـا - نظراً لإطـاره العام - بنهايـة برانـد فإننـا نستسلم لسحب الحزن والكـآبة. أما نهاية براند فكانت على العكس تثير الحماس فينا. كنا نرى

براند مطحوناً في دوامة الأحداث ولا يزال الأمل يراوده. إن نهاية هذا الفنان العجوز لم ترسم لكي تريحنا. على أي حال فإن البطل يشعر بالأسى على نفسه. لقد عاش روبك الإنسان، أما روبك الفنان فقد مات، منذ أن قدم عمله الـرائد **البعث**. ويرتفع شعار الندم على المسرحية كلها.. الندم على ألّا تكون منتجاً. لقد أصيب روبك بالذعر والذهول إزاء ذلك الاكتشاف الجديد.. إن النشاط يقتل كل الأشكال الأخرى للحياة لدى الفنّان لكي يحس الفنان بالخلق، أغفل كل صور الاخلاص والتفاني التي قدمت له، والحب الذي كان يسعى لأن يعلن عن نفسه. لقد مر على هامش الحياة ومن العبث أن يحاول أن يصل الحاضر بالماضي، أن يصلح أخطاءه، أن ينساها، وأن يسدد دينه تجاه المرأة التي يرجع إليها الفضل في نجاحه بل وشهرته وعظمته، ان روبك الميت - الحي لا يملك شيئاً لإيرين الحية - الميتة. كل منهما يسعى لأن يرتفع إلى ما فوق مستوى البشر. ونتعرف على أنفسنا داخل الديكور الذي يتميز بالبرود والفخامة والذي اختاره إبسن لنهاية مسرحيته براند. نجد في العملين صيغة نهائية - لاتينية ومن وحي مسيحي - تدخل الراحة على نفس المتفرج: (pax tecum) كما قالت الراهبة: أية سكينة، هل هي سكينة الموت الثاني؟ إن مسرحية براند التي جمعت بين مبدأ الواجب وفكرة السعادة انتهت كمأساة حقيقية. كان براند محطمًا ولكن فكرة الرسالة نفسها التي ظلت حتى النهاية تلهب حماسة

براند انطبعت ظافرة في أذهاننا. هنا، يريد الفنان العجوز أن يحيي عاطفته القديمة بأي ثمن، وان يكتشف من جديد لذة الحياة وأن يدفع بصاحبته إلى رحلة وسط الثلوج المتراكمة. ونتساءل هل يقترب من الموت بسكينة وهدوء ذلك الانسان الذي يملك رسالة ويدرك أنه قام بها. ما هو ذلك (البعث)، العمل الغامض، رمز المسرحية كلها؟ أين هو ذلك الايمان؟

من الذي يستطيع أن يمنح الثقة للفنّان؟ في اللحظة التي سيخطو فيها؟ إن الموت يقضي عليه ولا يغير من شكله. يبدو هنا أن تشاؤم إبسن - الذي يكمن داخل جميع أعماله - قد انتصر. هل أصبح إبسن في النهاية تلميذاً لهارتمان أولشوبنهاور؟ اننا لا نعتقد ذلك، إن عمله يقدم لنا رسالة مشجعة. وهو يرشدنا ويملي علينا أخلاقيات معينة.

* * *

المغزى الأخلاقي عند إبسن:

لم يكن إبسن يسعى إلى النجاح السهل. كان لا يبحث عن تأييد الجمهور المقلد المعتاد. بل كان يفضّل أن يخيب ظن المتفرجين وأن يخرجهم من ذاتهم، وان يصدمهم بل وكان يجعل نفسه استفزازياً عن عمد.

من أين يأتي الاستفزاز؟ ينبغي أولاً أن نبحث عنه في اختيار الموضوعات التي تثير الغيظ والمواقف الصعبة الخطيرة. إن

النفوس ذات الحس المرهف تتألم وهي ترى نورا تترك أطفالها. ثم كيف جَرُؤَ إبسن على أن يذكر على خشبة المسرح أمراضاً يقال عنها أنها مخزية ؟ لكن المغزى الأخلاقي عند إبسن هو الذي كان ولا يزال يثير الحيرة، الواقع أن الجمهور يتقبل دون أن يفكر كثيراً - المغزى الأخلاقي التقليدي الذي يقبله المجتمع الراقي - إذ أن إبسن يريد بالتحديد أن تطرح للمناقشة القواعد الأخلاقية «المعروفة» وأن يطيح بالمحظورات التي تحدّ من حرية الحكم والتصرف. لماذا يتحدث إبسن عن «الغالبية العظمى»؟ لأن الأنسان الذي تملي عليه الأغلبية تصرفاته ويخشى في كل لحظة انتقام الرأي العام لا يكون أبداً حرّاً، تفرض عليه القرارات التي يمكن أن تثير نفوره إذا ما جرُؤَ على أن يفكر فيها بنفسه. إن الغالبية غير مسؤولة، وهي تستسلم للتقاليد البالية تثقل عليها وقد فرغت في أغلب الأحيان من معناها الأصلي. إذاً فإن الرجل الجدير بهذا الاسم يجب أن يرفض تلك الدكتاتورية الجماعية المظلمة، وأن يفكر في نشاطه بنفسه. ينبغي أن يفضل ثمرة وحيه الشخصي ورسالته على أي تخطيط يفرض عليه من الخارج.

ان الرسالة تقيم صلة مباشرة بين الفرد وقوة عليا لم يحدّد إبسن اسمها أو طبيعتها. هذه الرسالة تكون واضحة وآمرة.

وإذا تبعها الانسان فإنه سينعم براحة الضمير أي انه سيعرف السعادة الحقيقية. سيعيش وفقاً لحقيقته. سيكون هو نفسه

تماماً. وعلى العكس، فإنه إذا صمّ أذنيه، فلن يكون سوى إنسان ضعيف الشخصية فاقد التوازن. سيشعر وكأن الله غاضب عليه، وأن الناس ترفضه. وإذا تعرض - عن تخاذل وضعف - لضغوط مناقضة لرسالته وخضع لها، فإن القلق والحيرة سيعذبانه. سيصبح قاسياً (مريراً)، لا يشعر بالسلام بينه وبين نفسه. وإذا لم يفق في الوقت المناسب، فسيفقد قوته ووجه غرابته وتميزه أو ينقاد في طريق السوء. ويوشك أيضاً أن يصبح مغضوباً عليه.

وعلى أي حال، فإن النداء الذي يتلقّاه الشخص المختار يرغمه على أن يناضل وأن يعمل وأن يتحمل صنوف الحرمان. إن مفهوم السعادة الذي يعلمه إبسن ضمنياً لا يدعو إلى السهولة أو إلى البحث عن المتعة. يقال ان أجداد إبسن الاسكتلنديين كانوا من (الطهريين) الدينيين المتشددين وعلى أي حال فإنهم كانوا سيفخرون بحفيدهم النرويجي. إن حياة المتعة قد وصفت في أعماله في إطار غير مرغوب فيه. إن المتعة في نظر إبسن هي الفساد. إن آليفينج هو الذي رسمت شخصيته بصورة منفرة. لقد قام هذا الرجل بتعذيب زوجته لسنوات طويلة وتسبب في شقاء إبنه. يكفي أن تحضر مدام آليفينج نصف زجاجة شمبانيا لولدها لكي يلوح خيال هذا الشخص الماكر على المسرح. إن الحب غير الشرعي ليس إلا صورة من الفجور. ولا يخاطر إبسن، ينقلنا إلى الأماكن المشبوهة التي ترتادها ديانا لاروس ويخالطها لوفبورج

المسكين والمستشار برات، ذلك الانسان المنحلّ. وإذا أردنا زيارة فيكا (الأحياء الحقيرة في كريستيانا) فينبغي أن نختار مرشداً غير إبسن من أمثال الروائيين - جيجر وجاربورج وكرونج. لقد أخفى إبسن عن عمد بعض مظاهر الحياة البرجوازية.

كما أن كاتبنا الأخلاقي يدين إدانة قاطعة التعطش الزائد للكسب الذي يدفع بيرجينت وزملاءه من الإنجليز والفرنسيين والسويديين المضاربين في البورصة إلى ممارسة الأعمال التجارية غير المشروعة ويدفع برنيك على أن يخفي مضارباته العقارية وراء ستار من الحجج الشرعية القديمة، ويدفع موظف البنك ج.ج. بوركمان إلى مزيد من التطلع للقوة والسيطرة مستنداً إلى ثروته الطائلة.

ومع هذا لا ينبغي أن نلحّ بشدة على مشهدين أو ثلاثة من بيرجنيت ودعائم المجتمع وج.ج. بوركمان لكي نجعل من هنريك إبسن ماركسياً. لم يكن لديه الوقت الكافي لتحديد عقيدته بوضوح. فهو لم يتخذ مطلقاً موقفاً من إحدى الطبقات الاجتماعية على حساب الطبقات الأخرى. وهو لا يتعاطف مع المناضلين في مطلع الحركة النقابية العمالية أكثر مما يتعاطف مع أصحاب النفوذ الذين يتواطؤون للتلاعب بالمدينة كلها.

إن إبسن يساند بقوة وحزم الفرد المنعزل ضد جميع أعدائه، ضد جميع التجمعات وضد الأغلبية الساحقة وضد

الآراء السابقة والأفكار المسبقة بكافة أشكالها وبصفة خاصة ضد «الدولة» التي تشكل أفظع صور الاستبداد.

ولكنه لا يخبرنا مطلقاً بكيفية تصوره لتعايش الأفراد في مجتمع متحرر من جميع الضغوط فلنفرض أن «الدولة» ينبغي أن تهدم يوماً -.ولنترك جانباً بعض التأملات الغامضة حول الامبراطورية السابقة الثالثة في امبراطور وجاليلي، بماذا إذاً يمكننا أن نحل محلها؟ أين هو البناء الذي سنعيش في ظله ونشترك مع الآخرين؟ من الذي سيضمن انسجام المجموعة الجديدة؟ هل هي تلك القوة الغامضة التي تعهد إلى العظماء برسالتهم، تلك العناية الالهية التي تقوم بالتكليف الكبير وتوجه المختارين إلى الطريق الذي ينبغي أن يتبعوه؟

ومن جهة أخرى هل من اليسير أن نعرف ما إذا كنا نتبع الطريق الذي رسمته العناية الالهية أم لا؟ لقد سمع براند النداء، وهو يعتبر نفسه رسولاً. ولكن اولريك برندل هو أيضاً مقتنع بأنه يجب أن يُسمع صوته للناس، وان عليه رسالة يجب أن ينشرها. وقد كان هذا الاقتناع سنداً قوياً له ولولبضعة ساعات

ما هي المسافة التي تفصل هجالمار إكدال الذي يصطاد أسراباً من الطير عن سولنس العبقري البنّاء، وأولريك براندل البوهيمي الذي يعتبر نفسه فيلسوفاً كبيراً عن براند المرشد المتفاني في رسالته؟ أليست مجموعة بسيطة من البشر هي التي تقفز إلى الأمام وتعمل بفضل عبقريتها المستبصرة وجهودها المستمرة المضنية وسلسلة التضحيات الشخصية على تقدم العلوم والأخلاق ومن يدري؟ وربما أيضاً تقدم الدين، في حين يغرق عدد من المدعين وضعاف الشخصية من بين الجموع الضعيفة المنقادة في بحار من الوهم؟ ما هو الموقف الذي ينبغي أن نتخذه في مواجهة هؤلاء؟ هل ينبغي أن ننصت إلى الدكتور «ريللينج» الصلف وأن نشاركهم في «الأكذوبة الحيوية»؟

مجموعة من التساؤلات يتركها إبسن دون إجابة. ومع هذا، فنحن لا نعتقد أن التردد على مسرحياته أو قراءة أعماله تجعلنا نهوي إلى النسبية، أو أنها تنمّي عندنا أساليب الغش والخداع. إننا نلمس تطلع إبسن إلى المطلق منذ اللحظة التي كتب فيها أول أعماله «كاتيلينيا»، وقد ظلّت هذه الرغبة تؤرقه حتى وضع نهاية المشهد الدرامي وهو يشعر بخيبة الأمل. ويحكم إبسن على الأنظمة والأفراد ويرتبها باسم المطلق ومن خلال بحثه الدائب عن الأصالة. وهو غير مولع على الاطلاق بالمساواة. فهو يسعى لاكتشاف بعض الأفراد والذين يتميزون فعلاً بطبيعة إنسانية من بين الجموع الحقيرة المتنوعة. وهو يكتب بصفة

خاصة من أجل هؤلاء وربما من أجلهم فقط. كم من كتاب بعده اهتموا بإعادة النظام إلى المجتمع؟ هنريك إبسن وهب حياته لرسالة مباشرة، تلك التي بدت له الرسالة العاجلة. لقد اراد أوّلاً وقبل كل شيء أن يحل الطوق الحديدي الذي يحتفظ بالانسان سجيناً. إن هذا العدوَ للشعب يدعو لمفهوم أخلاقي لاذع ومترفّع هو مفهوم الفرد.

الفصل الرابع

«أستاذ المسرح»

نضج بطيء: المفروض أن جميع كتاب المسرح تقريباً حين يبدأون في الكتابة، يكونون أثرياء بالفعل فهم يرثـون التراث الوطني. ولم يكن هذا هو حال إبسن. فقد بدأ المسرح النرويجي معه. وقد وضع أسسه. وبعد بضع سنوات، قدم أول أعماله الرائدة وخلال القرن الثامن عشر والسنوات الأولى من القرن التاسع عشر ظهرت في النروج بعض الفرق الدنماركية المتنقلة بالاضافة إلى مجموعة من فرق الهواة الذين يمارسون مواهبهم لصالح بعض الدوائر المتميزة لكنها محدودة. وأنشيء أول مسرح مستقر في كريستيانا عام ١٨٢٧، ولكن إدارته كانت سويدية وممثليه من الدنماركيين الذين يمثلون مسرحيات دنماركية باللغة الدنماركية أو يقدمون مسرحيات دنماركية مقتبسة من المسرحيات الأجنبية (معظمها فرنسية). وقد مضى وقت طويل حتى قـام ممثلون نرويجيون محترفون بـالتمثيل بلغتهم أمـام جمهورهم في العاصمة النرويجية.

وعلى أي حال فقد تلقى إبسن تعليمه وتدريبه المهني في

الدنمارك ثم في المانيا قبل أن يقوم بوظيفته كمستشار فني ومخرج وخاصة كمشرف على البروفات مع مدير المسرح الوطني في برجن. إن التكنيك المسرحي لإبسن لم يخلق بين يوم وليلة بالصورة التي تثير إعجابنا اليوم حين نشاهد عرضاً لمسرحية **روز مرسهولم** أو **هيوا جابلر**. فلقد اضطر الكاتب المسرحي الشاب إلى أن يقدم إنتاجه المسرحي في أحد المسارح التي يجري إنشاؤها وأن يأخذ في اعتباره رغبات شركائه في برجن وذوق الجمهور والرسائل التي توضع تحت تصرفه وإننا حين نتأمل بالتحديد ماقدم من مسرحيات في المسارح النرويجية في عصر إبسن ندرك مدى تواضع الكاتب الشاب إبسن وواقعيته فقد كان يفضل ان يقدم مسرحية بسيطة بصورة جيدة، بدلاً من أن يتعرض للفشل بتقديم نص صعب يقوم به ممثلون ناشئون. وبالإضافة إلىذلك، كان عليه أن يعمل بسرعة فقد كان جمهوره محدوداً، وكانت المسرحية التي تلقى نجاحاً كبيراً لا تلعب سوى ست أو سبع مرات كان يستلزم تغيير الأفيشات بصورة مستمرة. كان العمل مملاً ومنهكاً للفرقة ولمدربها الشاب.

ولكي ينالوا إعجاب الجمهور الذي لم يكن يتميز بالوعي دون الاصطدام مباشرة برغبات الشركاء الرومانسيين الذين يتعلقون بالتراث الوطني كان يجب تقديم مسرحيات مادتها نرويجية (حكايات اسكندينافية قديمة - قصص تاريخية - اساطير - فولكلور)، إلى جانب المسرحيات الهزلية الخفيفة التي كانت

صيحة ذلك الوقت في النرويج، والدنمارك بفضل نجاح ج. ل. هيبرج وأوفرسكو، وفي السويد حيث نجح أوجست بلدنسن رجل الصناعة الأدبية.

وسيكون من دواعي فخرنا عن الفرنسيين أن نتوصل إلى ايجاد علاقة مباشرة بين المسرحي الفكري الذي أبرز أوجييه وساندو وبايورون ودوماس الابن من جهة، والمسرح الاجتماعي لإبسن وبجورتسون من جهة أخرى.

«انني لا أدين بشيء مطلقاً لالكسندر دوماس [الابن]، اللهم إلا إذا كنت قد تعلمت من خلال قراءتي لمسرحياته كيف أتفادى الأخطاء العديدة والهفوات التي وقع فيها غالباً» (XVIII, ١٨٥).

إن إبسن لا يضللنا. ففي الوقت الذي بدأ هو نفسه في الكتابة للمسرح لم يكن اوجييه قد أثبت وجوده على المسارح النرويجية إلا بنسبة ضئيلة (**صهر بواريه** قدمت عام ١٨٥٥ **وديانا وجيبواييه الابن** بين ١٨٦٢ و ١٨٦٥ في الوقت الذي كان إبسن فيه مستشاراً فنياً لمسرح كريستيانا)، وقد ظل دوماس الإبن غير معروف ولم تقدم مسرحية **نصف العالم** على مسرح كريستيانا سوى عام ١٨٨٥ أي متأخرة ثلاثين عاماً ولم تقدم **غادة الكاميليا** على المسرح النرويجي إلا عام ١٨٩٩.

إن الأستاذ الحقيقي لهنريك إبسن هو أوجييه سكريب،

الذي اقتبس منه الكتاب الدنماركيون العصريون من أمثال ج. ل. هيبرج وأوفرسكو، وقلدوه وكذلك منافسوهم من المسرح السكنديناڤي. إن سكريب - وفرقته - يقدمان لهذه المسارح إنتاجاً ثرياً متنوعاً ابتداء من المسرح الهزلي إلى المسرح التاريخي والأوبرا والكوميديا الاجتماعية الساخرة وهكذا حظيت «الزمالة» بشعبية كبيرة في النرويج نحو عام ١٨٥٠ إن هذه الأعمال التجارية الفعالة تتميز بطابع مشترك حيث التركيز على الأحداث دون سواها. وتتميز الأحداث بقدر كبير من المهارة، والتعقيد، والتغيرات والمفاجآت. ويعترضها باستمرار ظروف مفاجئة غير متوقعة، وتجعلها الملابسات المحيرة أو المضحكة أكثر إثارة. يمضي الكاتب وقت أطول في الاعداد لمؤثراته بكل دقة ويبقى الجمهور معلقاً ثم يكافأ في النهاية على صبره حيث يمنحه متعة مشاهدة أحد المشاهد غير المكتملة التي يملك مفتاح سرها. ودائمًا ما تكون النهاية سعيدة، يلقي الشرير عقابه ويكافأ الإنسان الطيب، وقبل إسدال الستار، يتأكد العاشقان الحبيبان أنهما سيسعدان قريباً بالزواج.

يحقق المسرح القومي كما تخيله إبسن المطامح المختلفة للكاتب: معالجة مادة وطنية، وتوضيح بعض مظاهر المجتمع الحديث التي تتكشف بوضوح، واستغلال قراءاته التاريخية المتعددة (على سبيل المثال تآلفه مع الحكايات السكنديناڤية القديمة، التي أفادت كاتب مناضلي هلجلاند والتاريخية والأساطير الشعرية التي

لم يكن ليستطيع أن يكتب بدونها مأدبة سولهوج **وأولاف ليلجكرانس** أو السيدة **إنجر** دويسترات) وإرضاء جمهور تعود على التركيبات الرفيعة المعقدة لسكريب و ج. ل. هيبرج وسحره الجو الأوبرالي (**أولاف ليلجكرانس** عبارة عن **سنجسپيد**، مسرحية ذات مقاطع أراد إبسن أن يستوحي منها أوبرا حقيقية) على أية حال فإن إبسن تردد طويلاً في هذه الفترة بين الشعر والنثر. فكان أحياناً يعالج المشاهد الشاعرية بالشعر كما في **أولاف ليلجكرانس** في حين يكتب جميع المشاهد الأخرى بالنثر ويختتم الفصول غالباً كورس مؤثر في حين تقف الشخصيات ثابتة في المنظر الأخير.

إختار إبسن في آخر أعماله - خلال مرحلة المسرح القومي - وكان قد تخلص من التزاماته تجاه المسارح النرويجية، أستاذاً كبيراً. فقد كان يحاول أن ينافس شكسبير في مسرحيته «**الطامعون في العرش**». وقدم في هذه المسرحية كما في «**جول سيزار**» مشاهد جماعية عولجت بطريقة تتميز بالفخامة والألوان الرفيعة إلى جانب تقديم الشخصيات الرئيسية التي تتطور في إطار خاص بصورة مباشرة. مما يتيح لهم أن يصيحوا بحيرتهم وقلقهم وأن يتساءلوا عن تناقضاتهم الداخلية وقدم إبسن أول أعماله الرائدة من خلال مسرحية« الطامعون في العرش »وقد اكتشف فيها على أية حال الفكرة الرئيسية لمسرحه: الإنسان الذي يناضل لتحقيق رسالته وتأكيدها في مواجهة عدو متشكك في نفسه ولكن إبسن كان ولا يزال يتخبط في أسرار وخفايا

حبكه مسرحية معقدة للغاية. وإذا كان قد توصل إلى وحيه المسرحي وأسلوبه، فإنه لم يتمكن بعد من الشكل المسرحي الذي سيتيح له فيما بعد أن يعبر عن نفسه بصورة كاملة.

وبمجرد أن كتب إبسن **الطامعون في العرش** دخل هو نفسه في مرحلة من الصراع والتشكك. تساءل عما إذا كان يعلم حقيقة أين يذهب. هل هو غني برسالته وقادر على التغلب على العقبات؟ أم أنه على العكس، ليس إلا إنساناً ضعيف الإرادة يوزع وقته بين السعي وراء مشاريع وهمية والبحث عن نوع من العزاء في المقاهي التي يتردد عليها البوهيميون؟ إنه يتشكك حتى في المسرح. ويعتقد ان الوقت قد حان لينمي مواهبه كشاعر غنائي وشاعر ملحمي، يريد أن يرفع سوط النقد. لذا يكتب شعراً من وحي وطني وأخلاقي. إختار له صورة حكاية شعرية هي التصور الأول لبراند الذي أطلق عليه براند الحماسي (الملحمي). ولكن إبسن يعود بغريزته إلى الحوار. وكانت **براند** المسرحية التي نشرها في النرويج والتي أوصلته بين يوم وليلة، إلى الشهرة والتمكن. وبعد **براند** قدم **بيرجينت** وهي رسالة نقدية شعرية في صورة حوار بالطبع، لكنها لم تكتب للمسرح هي أيضاً «إن **بير جينت** لم تعد مطلقاً لكي تقدم للمسرح. وكذلك **براند**، تلك التركيبة الشاعرية، لم تعد للمسرح» (IV، ٣٤٥) إن هذين النصين في صورة حوار، اللذين قام عدد كبير من المخرجين بتقسيمهما إلى مقاطع ومعالجتهما بدرجات متفاوتة من

المهارة، قد قدما كثيراً على المسرح وفي كثير من البلاد. لكن إبسن مع هذا، لم يكن يفكر وقت كتابتهما، في المسرح أو في متطلباته. كان الأمر بالنسبة له نوعاً من التطهير. كان خياله ينطلق، وكان يفكر في المسرحيات الألمانية (فوست لجوته) أو الدنماركية (آدام هومو لبالودان موللر، ورحلة روح بعد الموت لـ.ج. ل. هيبرج). نحن هنا أمام مسرح متفتح تماماً، مسرح متنقل، (واندردراما) مسرح انتقالي يمهد الطريق للقصائد الملحمية المسرحية لستريندبرج (الطريق إلى دمشق، والطريق الكبير).

إن المتفرج الفرنسي الذي يشاهد مسرحية براند أو بيرجينت ينتقل إلى البيئة النرويجية، يتنفس الهواء المنعش للمناطق الجليدية ويشارك المسافر - الذي يمضي بصعوبة وسط الركام والأنقاض وقد أعماه الضباب - المخاطر التي يتعرض لها. إن براند يجعلنا نجوب بأنحاء إقليم سوجن البحري. في حين نتعرف من خلال بيرجينت على الوديان الداخلية في الشرق والجود براند سدال، ونلتقي بالوجوه الاسطورية مثل العمالقة أو بمخلوقات شاعرية مثل عجوز دوفر، وذات الرداء الأخضر، والشخص النحيف، وصاهر الأزرار. ولكننا يجب أن نعترف أن المتفرج الأجنبي - حتى لو وقع تحت تأثير ذلك السحر - يظل غريباً على هذه الأعمال فالرسالة السياسية موجهة إلى الشعب النرويجي - وتبقى التلميحات كلمات ميتة للشخص الذي لا يألف الحياة السياسية في سكندينا والنزاعات الداخلية في النرويج فيما بين ١٨٥٠

و ١٨٦٤. إن المواطن الفرنسي يضطر بالأحرى للإنصات إلى الصورة النثرية الأمينة لكونت بروزر، ولكنه لم يتمكن مطلقاً من أن يحرز الشعر الإبسني وجرأته ورشاقته وعبقريته رغم أنه غير منظوم. إن المتفرج الفرنسي يأتي لمشاهدة **بيرجينت** ليستفيد من عرض ملون مثلما تحضر احتفالاً فولكلورياً، وربما أولى انتباهاً كبيراً لموسيقى إدفارد جريج التي تخضع لما قصده الشاعر ولكنها مع هذا تؤمن إيماناً بليداً بنوع مريح من الرومانسية. والواقع، أن **بيرجينت** كما لاحظ المخرج النرويجي هانز جاكوب نيلسن عملاً منافياً للرومانسية. فهو سخرية أرسطو فانية لاذعة، تحمل النرويجيين على الخجل لأنهم طالما صرخوا وتشدقوا في مظاهرات وطنية ولأنهم طالما استسلموا لماضيهم التاريخي لكي يتصرفوا كجبناء حين كانت سكنديناڤيا تتعرض لهجوم حقيقي. إنطلق هنريك إبسن - الذي أقنعوه بالاشتراك في موكب الرومانسية الوطنية والذي لم يؤمن مطلقاً من صميم قلبه بالرومانسية - فراح ينتقم من شركائه المزعجين الفضوليين في برجن. إن **بيرجينت** تعد بطريقة ما وداعاً للرومانسية.

منذ هذا الحين، بدأ إبسن يتلمس طريقه إلى الواقعية والدراسة المباشرة للعالم المعاصر. ويصل في النهاية إلى المسرحية النثرية والحوار الجاد ليحقق الشهرة العالمية. لكن هناك ١٠ سنوات تفصل بين **بيرجينت وبيت الدمية**. كان على إبسن إذاً أن يقوم بتجارب عديدة حتى يجد الصيغة التي تتيح له أن

يسمع صوته في النرويج، بل وأن يستأثر باهتمام الجماهير المختلفة في شتى انحاء العالم. كان إبسن يبلغ من العمر واحداً وأربعين عاماً حين قدم أول مسرحية بملابس عصرية «اتحاد الشباب» ١٨٦٩ وإحقاقاً للقول فإنه كان قد قام بمحاولة أولى قبل سبع سنوات مع كوميديا الحب، العمل الشعري، لم يقدم في النرويج سوى عام ١٨٧٣. تنتمي الشخصيات هنا إلى العالم المعاصر. وتتميز الحبكة بالإثارة، لكننا يمكن أن نأخذ على العمل في مجموعه بعض البطء. ويحملنا إطار الاحداث واختيار الشخصيات في بادىء الأمر على أن نعتقد أن إبسن أراد تقديم نوع من الفودفيل (المسرحيات الهزلية)، لكنها راقية على نمط هيبرج أو بالأحرى نوعاً هزلياً لا يثير الضحك (إذ ان المسرحية ليست مضحكة بالمرة كما يبدو من إسمها) يتصرف العاشقان بشيء من التكلف أو يتحدثا بإسهاب ويبدو أن الكاتب، مهما قيل، قد قرأ عن قرب مؤلفات كيركجارد. وعلى أي حال، فهو لم يصل بعد إلى قمة الواقعية خاصة بسبب اللغة التي يتحدث بها الأبطال. ففي هذا الوقت، كان إبسن يكتب الشعر بسهولة أكبر من النثر. ففي فترة برجن كانت النصوص النثرية تتصل أحياناً بالتقليد، وهكذا حاول في مناضلي هلجلاند أن يتوصل إلى الحوار المرح الذي طالما نال الإعجاب من خلال حكايات الأدب الأيسلندي القديم. لكنه كان يخشى استخدام اللغة العامية، لغة الحياة المعاصرة. وقد قدم في بعض المواقف الحوار

الشعري للمسرح التقليدي إلى جانب «الفن الصعب لكتابة الأسلوب القوي الواقعي للحياة اليومية» (١٧، ٥١١).

والواقع أن «اتحاد الشباب» تستحق اسم كوميديا. بل إنها المسرحية الوحيدة لإبسن التي كتبت كلها في الإطار الكوميدي ويطلعنا الكاتب - في هذا العمل -على نظام الحياة في إحدى المدن الصغيرة، حيث يثور رجال السياسة ويخطبون بإطناب، وتستسلم الجماهير المنقادة إلى اغراء حجج وبراهين البعض والوعود الغوغائية للبعض الآخر. وهناك بعض الشخصيات التي تمثل نماذج محددة، إلى الدرجة التي حملت البعض على أن يبحث عن أسماء لهذه الشخصيات. ولم يكن «أدب الرموز» مرفوضاً في النرويج، في هذه الفترة، وعلى أي حال فإن هذه الكوميديا نرويجية تماماً، سواء باطارها العام -حيث يمثل الفصل الأول في إطار كوميدي احتفالات السابع عشر من مايو، العيد القومي للبلاد-أو بتطور أحداثها. إنها نرويجية إلى الحد الذي لا يجعلها مسلية بالنسبة لجمهور أجنبي. ولكنها تنتمي من ناحية التكنيك المسرحي إلى مسرح سكريب. فقد استوحى إبسن مباشرة دون شك من الحبكة المسرحية للزمالة. فمنذ البداية وضع إبسن أسس أسلوب راقي في العمل يبشر بأحداث مركبة. والواقع أن الملابسات ومواقف سوء الفهم المختلفة تتعدد. كما أن المفاجآت المسرحية تتوالى سريعاً. وقد رسمت الشخصيات الثانوية ببساطة كما في المسرح الهزلي ويبقى المشاهد

في انتظار بعض المشاهد الغامضة التي تحقق بذلك تأثيرها كاملاً. وتأتي النهاية بكل ما يمكن أن يتمناه الجمهور المخلص للتقاليد: العاشقان الحبيبان يتزوجان، والأشرار يعاقبون.

هناك مرحلة طويلة بين **اتحاد الشباب** و**دعائم المجتمع**. يبتعد إبسن خلالها في نفس الوقت عن المسرح وعن الأفكار المعاصرة. يقوم بتأملات حول الصراع بين المسيحية والوثنية في الامبراطورية الرومانية في عهد الامبراطور جوليان لابوستا. وتتخذ تأملاته غالباً شكلاً تصوفياً سياسياً. قدم إبسن لوحة **إمبراطور وجاليلي** الكبيرة في مسرحيتين ولكنها كانت غير صالحة للعرض نظراً لأبعادها نفسها.

يعلق إبسن أهمية كبيرة على **إمبراطور وجاليلي** التي نضجت ببطء والتي «انفصلت - على حد قوله - عن جوهر التاريخ العالمي». إن هذا النص يستحق أن يقرأ بتمعن وهو يصلح لأن يتم إعداده إذاعياً. إن ما يهمنا في هذا الصدد هو أن إبسن أراد أن يقدم دليلاً على واقعيته، فقد رسم باستفاضة الوسط الذي تدور فيه الأحداث، وأعاد قراءة الكتّاب السابقين ولجأ إلى أحداث الأعمال التاريخية واللغوية الألمانية. ثم كتب مسرحياته التاريخية النثرية: «إن الانطباع الذي أردت أن أعطيه هو انطباع الواقع. لقد أردت أن أعطي القارىء إنطباعاً بأن كل ما يقرأه حدث بالفعل في الواقع. لو كنت لجأت إلى الشعر لكنت قد عملت ضد نواياي الخاصة وأضررت بالمهمة التي

كلفت نفسي بها. كما ان النماذج اليومية التافهة التي أدخلتها في الأحداث كانت ستتلاشى وتختلط ببعضها البعض لو أنني فرضت عليها جميعاً وزن الشعر». (IV، ١٢٢).

بدأ إبسن مرحلة المسرح الاجتماعي دون شك بمسرحية **دعائم المجتمع**. لكن إذا لم ننظر إلا للتركيب المسرحي، فإن هذه المسرحية تعد توليفة مسرحية. وقد كتب إبسن أن **دعائم المجتمع** هي المقابلة **لاتحاد الشباب** (IV، ٢٠٤) وهو يعني بهذا أنها عمل إيجابي بناء في حين أنه في **اتحاد الشباب** إكتفى بزعزعة صرح القيم التقليدية والسخرية منها. إن **اتحاد الشباب** مسرحية كوميدية هزلية أقل وزناً من **دعائم المجتمع**. لكن بناءها أفضل بصورة واضحة. إن الحبكة المسرحية **لدعائم المجتمع** معقدة للغاية يجد المتفرج صعوبة في متابعة قصة المراكب الشراعية القديمة التي تقف معطلة في الميناء ويتم إصلاحها بسرعة. أي هذه المراكب سيتم إصلاحها بعناية؟ وأيها سيهمل إصلاحها عمداً؟ على أي منها ستبحر الشخصيات المحبوبة؟ إن المشهد الذي يشد اهتمامنا هو أساساً ذلك الذي يتشاجر فيه برنيك مع صهره الشاب الذي ضحى بنفسه من قبل لكي ينقذ شرفه. لكن أليست المشاهد التي تشمل مواجهة بين برنيك ولوناهيسيل أكثر تشويقاً رغم أنها أقل إثارة ؟ على أية حال، فإن الإعداد للمسرحية كلها قد تطلب جهداً كبيراً ملحوظاً. وتفترض النهاية السعيدة بتوبة برنيك المفاجأة، نوعية من الجمهور المسالم الذي

قرر أن يتبع الكاتب في تفاؤله المميز. وكان تحول مفاجىء قد طرأ قبل ذلك بقليل: فقد أبحر ابن برنيك سراً على أسوأ مراكب والده لكنهم تمكنوا من إنقاذه. ويبدو إبسن هنا أحد تلاميذ سكريب ولكنه بالأحرى تلميذاً غير موفق. لكن هناك بعض المؤشرات التي تنبىء بمسرح جديد. أولها العرض الذي لا يتم إلا بطيئاً من خلال بعض التصريحات القصيرة المتتابعة. إننا لا نكتشف الجانب السيء في برنيك إلا متأخراً. ومن جهة أخرى، تبدأ الرمزية في الظهور، المراكب التابوت (النعش) لم تذكر هنا لمجرد إثارة إستنكارنا أو إغراقنا في القلق. إنها ترمز إلى ما تمثله هذه المراكب حقيقة. وهي ترغمنا على أن نفكر في أنها لو كانت نخرة فإن مجتمع المرموقين الذي ترمز له غارق في الفساد.

إن اتحاد الشباب ١٨٦٩، ودعائم المجتمع ١٨٧٧، وعدو الشعب ١٨٨٣، تمثل كما رأينا مرحلة محددة. إن المدينة التي تجري فيها الأحداث هي على ما يبدو واحدة في المسرحيات الثلاث. وبعض الشخصيات تظهر في اثنتين منها. وقد تنبأ إبسن بنسبة كبيرة من التوزيع لهذه الأعمال الثلاثة. وقد رسم أحداثاً معقدة - لنتذكر الفصل الخامس من عدو الشعب - وقدم في كل مرة مجموعة من الشخصيات رفيعة في لونها تصل أحياناً إلى الكاريكاتير (من بينها رورلوند مدرس الثانوي وعامل الطباعة آزلاكسن) كما سعى إبسن إلى إضفاء جو من المرح حتى في الأوقات التي كان تطور الأحداث يثير أفكاراً جادة وخطيرة.

ونصل إلى المرحلة الكلاسيكية مع مسرحية بيت الدمية: حيث سبع شخصيات رئيسية بالإضافة إلى ثلاثة أطفال وشخصية أخرى يمكن أن يقال عنها ثانوية لكنها بالأحرى خيال (تاجر المدينة الذي لا ينطق سوى بعبارة واحدة) مقابل عشرين شخصية في اتحاد الشباب وتسع عشرة في دعائم المجتمع بالإضافة إلى بعض الشخصيات التي تظهر عرضاً هنا وهناك.

فلنعقد مقارنة بين مسرحيات إبسن الكبرى من بيت الدمية إلى سولنس البناء وسنكتشف تناقضات خطيرة. إن مسرحية بيت الدمية لا تندرج في إطار أي نوع معروف. فإن الأحداث التي تبعث على الضحك تعد نادرة كما أننا لا يمكن ان نعتبرها مأساة. أما النهاية فتبقى غامضة محيرة ويمكن لكل متفرج أن يتخيل مستقبل نورا كما يحلو له. أما مسرحية الأشباح فهي على العكس تقدم لنا شخصيتين يطحنهما القدر إلى الحد الذي حمل أحد أساتذة اليونانية في جامعة كريستيانا إلى اعتبار هذه المسرحية التي شهر بها في هذا الحين المفكرون والأدباء الكلاسيك تراجيديا (مأساة) أصيلة. هيدا جابلر تبدأ في جو كوميدي قبل أن تحصر إبنة الجنرال جابلر المشكلة حولها لكي تحطم نفسها في النهاية. وتنتمي مسرحية «سيدة البحر» إلى الأساطير السحرية الشعرية في حين تقدم مسرحية «عدو الشعب» أحد شهداء العصر الحديث الذي ينافس بوليوكت لكورناي أو بابيتيان لجريفيوس.

أسلوب إبسن: أصبح إبسن منذ هذا الحين له طريقته رغم كل الاختلافات الظاهرة هل نجرؤ على تحليل تلك الطريقة؟ لقد احتفظ إبسن بميله للحبكة المعقدة نظراً لأنه تتلمذ على يد سكريب. والواقع أنه لا يصف لمجرد لذة الوصف. فهو لا يقدم على المسرح سوى الضروري. إنه لا يقدم لنا كما يفعل الطبيعيون «قطاعاً من الحياة» إن الاعداد المسرحي يستغرق وقتاً طويلاً ويعتبر كل عنصر فيه ذو أهمية وينبغي أن يوضع كل شيء في مكانه الصحيح. إن أي شخص يرى مسرحية **«الأشباح»** تلعب لأول مرة يمكن ان يتساءل لماذا نستمع في بادىء الأمر إلى المحادثة بين روزين الخادمة وليتجستراند النجار. ويبدو المشهد معبراً لا أكثر في بادىء الأمر، هل يقدم لنا إبسن ولو لمرة «قطاعاً من الحياة»؟ ثم نكتشف أن روزين تلعب دوراً رئيسياً في الأحداث وأن ليتجستراند أكثر من مجرد كومبارس.

يمضي التسلسل في سلاسة، في حركة دائرية، لكن المتفرج لا يدرك تناسق مشاهد المسرحية إلا متأخراً. إن مؤلف المسرحية الكوميدية أو الدرامية من الطراز التقليدي يحاول الإسراع بقدر الإمكان ربما في بداية الفصل الأول لو أمكن بأن يقدم للجمهور جميع المعلومات التي تلزمه لكي يتعرف على الشخصيات ويحلل علاقاتها الداخلية ويحرز دوافع تصرفاتها. وبمجرد أن يحصل المتفرج على جميع البيانات اللازمة يمكن أن تبدأ الأحداث التي تتطور بصورة سريعة إلى حد ما نحو النهاية

التي حددها المؤلف مسبقاً. أما بالنسبة لمسرحيات إبسن، فهناك بالطبع أحداث، لكنها أحداث تتم مباشرة أمام أعيننا وهي لا تشكل دون شك أساس المسرحية. ففي الوقت الذي يرتفع فيه الستار تكون الأزمة قد تعقدت والكارثة على وشك الوقوع إن أول ما يهمنا ليست التحولات أو «المفاجآت المسرحية» الحاضرة. هناك شخصيات تتصرف أحياناً بصورة تدعو إلى الدهشة. ونحن نسعى إلى تكشف دوافع تصرفاتهم، ويساعدنا المؤلف على هذا بكشف ماضي كل من أبطال المسرحية شيئاً فشيئاً وجدير بالذكر أننا لا نتوصل إلى فهم هذه الشخصيات جيداً إلا في اللحظة التي تصل فيها إلى المرحلة النهائية لتطورها وبعبارة أخرى، فإن عرض المسرحية يمتد حتى نهايتها. ونكون دائماً مضطرين لمراجعة أحكامنا الخاصة بهؤلاء الأبطال لأن تلك التصريحات المستمرة التي تدلي بها كل شخصية عن شخصية أخرى وذلك الرجوع المستمر إلى الوراء والذي يطلق عليه «الفلاش باك»، الذي يقدمه المؤلف يلقي الضوء شيئاً فشيئاً على التطور النفسي للشخصيات ويجعلها أكثر ألفة بالنسبة لنا، إن الشعور بالارتياح - الذي نحس به حين نتعرف أكثر فأكثر على الحقيقة وحين نكشف ميكانيكية الموقف الدرامي بصورة كاملة. من خلال البحث في ماضي الشخصيات المختلفة يمكن أن نشبهه - مع مراعاة الاختلافات القائمة - بذلك الذي تقدمه لنا القصة أو الرواية البوليسية ولكن عملية التنقيب في

الماضي التي يدعونا إليها إبسن ذات طبيعية مختلفة تماماً، حيث أننا لا نسعى هنا للبحث عن مجرد دلالات مادية، وبالإضافة إلى ذلك فإن الإدلاء بالمعلومات لا يتم بواسطة أحد المحققين المهنيين أو عن طريق السلطات أو الجمهور بل ربما تذكرنا بالأحرى بعملية البحث التي يقوم بها أحد علماء النفس أو أحد المحللين النفسيين حتى حين يقوم بوظيفة المحلل هنا أحد الهواة وتساعد لعبة الظروف التي يقودها المؤلف بمهارة أو الفضول غير المغرض لتلك الشخصية أو الأخرى على كشف أسرار ذلك البطل أو الآخر لصالح الشخصيات الأخرى. وفي أحيان أخرى، فإن أحد الأبطال هو الذي يشهد تبدد الأوهام التي أحاط نفسه بها أو ربما يكتشف مظهراً كان يجهله أو حقيقة كان يجهلها عن حكايته الخاصة.

يحدث كذلك أن يضللنا إبسن عن قصد حول الموضوع الرئيسي لتفكيره. مثلاً حين نستمع إلى الفصل الأول والثاني من إحدى المسرحيات فإنه يبدو لنا أن إبسن قد تعرض لمشكلة سياسية أو اجتماعية.

ثم يغرقنا الفصلان التاليان في نوع من المسرح الوجودي ابتداء من نهاية الفصل الأول لمسرحية «بيت الغناء» يظهر كروجستار معلم الغناء وهكذا نعرف في أي اتجاه تتجه المسرحية.

إن الخطأ الذي ارتكبته نورا يعتبر خطأ قديماً. ويمكن أن نأمل أن تتخلص تلك المرأة الشابة المتهورة من ورطتها وألا يعلم زوجها شيئاً عن ذلك. وهي تفعل من جانبها ما تستطيع لكي تتفادى كشف هذا السر وحدوث مواجهة عنيفة بينها وبين زوجها، ومع ذلك كانت تحب أن تكون ساعة التجربة قد حانت بالنسبة لهلمر، إذ ان هذه تجربة بالنسبة لهلمر وبالنسبة لها على حد سواء ، لكي يتمكن هلمر من الظهور في أوج عظمته (أو على الأقل أن يظهر كريماً ومقداماً بالدرجة التي تخيلتها).

لكن لا شيء يتم، طالما أننا لا نعرف الخلافات التي تربط، أو كانت تربط هذه الشخصيات المستقلة بعضها عن بعض (على الأقل ظاهرياً)، من أمثال كروجستار وهلمر أو كروجستار ومدام ليند أو الدكتور ريخ ونورا ويحتفظ عدد كبير من هذه الشخصيات بالعديد من المفاجآت حتى نهاية المسرحية.

وأخيراً وقد وجدت نورا نفسها تحت تأثير كواكب مشؤومة تتم المواجهة المنتظرة. إنها أكثر من مواجهة، إنها مواجهة حقيقية تصبح بعد وصول الرسالة الثانية من كروجستار أكثر تأثيراً ويظهر هلمر أمام نورا في قمة عجزه الثقافي والأخلاقي ويبدو هذا التصريح بالنسبة لنورا شيئاً بشعاً - أكثر بشاعة مما يبدو بالنسبة لنا إذ أننا نرى بوضوح أكثر منها لأنها كانت تعمل على خداع نفسها وكانت تفعل كل ما في وسعها للاحتفاظ بأوهامها الخاصة أما هلمر من جانبه، فإنه يكتشف نورا جديدة كان يجهل

عنها كل شيء، إن المتفرج عام ١٨٧٩م كان يشاركه دون شك دهشته ونظراً لكونه تقليدياً محافظاً كان يشاركه كذلك فزعه وغضبه.

ولكن بداية المسرحية كلها تولد فينا شعوراً بأن إبسن يفترض ببساطة قبول بعض الإصلاحات التشريعية لصالح المرأة وعلى العكس فإن المشاهد الأخيرة من المسرحية تدخلنا في أعماق هاتين النفسيتين.

كيف يمكن لرجل وامرأة أن يتقاسما ثمانية أعوام من الحياة المشتركة بما فيها من سعادة أو شقاء ثم يخطىء كل منهما بهذه الصورة في حق الآخر؟ إن تورفالد هلمر لن يفهم شيئاً عن التطور الفكري والروحي لنورا. أما نورا فقد استسلمت بصورة أو بأخرى عمداً لإغفال عيوب زوجها، أرادت أن تجهل أنانيته وعبوديته للعرف ولمتطلبات الرأي العام.

إن مسرحية «بيت الدمية» تصل في المشاهد الأخيرة إلى أبعادها الحقيقية. إن الرسالة الاجتماعية لهذه المسرحية قد تخطيناها في يومنا هذا. لكن مأساة الزوجين لا تزال تحتفظ بقيمة خالدة وكلاسيكية.

ربما كانت مسرحية روزمر سهولم هي العمل الرائد لإبسن. إن المدة التي تستغرقها المسرحية من رفع الستار إلى إسداله لا تتعدى الأربع والعشرين ساعة. في بداية الفصل

الأول، نشاهد تطور شخصيات مترفعة متميزة لا نعرفها بعد جيداً: راهب لا يمارس وظيفته، ورفيقة تقوم بإدارة شؤونه منذ أن أصبح الراهب أرملاً. إنهما يعيشان في منزل أرستقراطي على مشارف مدينة صغيرة تكاد لا تعرفهم ولا يهتمون بها.

في نهاية المسرحية يلقي القس ورفيقته بأنفسهما معاً في مصب النهر أمام باب منزلهما الريفي الصغير. وهذا التصرف الذي ربما بدا لنا غامضاً عند رفع الستار يصبح معقولاً تماماً، ولكن موقف روزمر وربيكا في أساسه لا ينهار مع هذا في نظرنا، ذلك أن الأحداث التي تلقي بهما في الحيرة ثم في اليأس -التطور الثقافي والروحي والديني لروزمر، العلاقة الودية التي تتوثق بينه وبين ربيكا،مرض بيت زوجة روزمر وانتحارها، كل هذه أحداث وقعت قبل شهور من رفع الستار. والأحداث لا تتقدم ولا تتطور إلا بالقدر الذي يزداد إدراك الشخصيات الرئيسية وتتبين حقيقتها وحقيقة ما تفعله وتزداد معرفتها ببعض حقائق ماضيها التي كانت تجهلها أو أرادت أن تجهلها.

ولكن كيف ولماذا تحقق هذه الشخصيات كل هذه الاكتشافات؟ إن روزمر سهولم طالما بقيت بمنأى عن الحياة العامة المشتركة ساد فيها السلام -هناك ثلاث زيارات أثارت حيرة روزمر: أولها زيارة كرول مدير الثانوي الذي يتساءل في حيرة عن

الصمت الذي أحاط به روزمر نفسه، إن كرول يريد أن يعيد صاحبه إلى الحياة العملية النشيطة؛ ثم زيارة معلمه السابق أيل ريك برندل الذي فرض- بمجردوجوده -مشاكل نفسية عديدة على روزمر، وأخيراً زيارة ضحية روزمر السابقة مارتنسجارد الصحفي المتحرر الذي كان مدرساً سابقاً في الثانوي(كان روزمر قد أرغمه على تقديم استقالته من منصبه بموقفه المتسلط). لقد فقد كرول سلطته على المدرسة التي كان يديرها بل وعلى أطفاله نفسهم. وبدأ يعمل بالسياسة، وشن حملة على السحرة والمشعوذين وجاء طلباً للدعم والتأييد من جانب روزمر. لكنه يصطدم برفض قاطع من جانب القس. فيحتار ويغتاظ. ويناقش بتبجح وشراسة. وفجأة يستعيد كل سلطته ويتولى منصب قاضي، إن هذا التقصي للحقيقة، الذي يتم في بادىء الأمر بصورة وحشية في إطار التعصب، يستمر خلال الفصول التالية، كل شخصية تساهم فيه. ومع تطور الزمن ينكشف ماضي روزمر وبيت وربيكا ونكتشف ما يمثله روزمر بالنسبة لربيكا وتعرف كيف دفعت بيت إلى الانتحار. إن روزمر، ربما كان يتصور أنه تطور على حساب وحيه ورسالته الخاصة. إنه يدرك الآن طبيعة عبوديته. إنه يعلم كيف كان دائماً خاضعاً للتألق النفسي لربيكا وإنها هي التي أملت عليه جميع مواقفه وتصرفاته. ومنذ هذه اللحظة، بدأ كل مشهد يضيف الجديد على شخصية روزمر ثم ربيكا، بحيث نجد أنفسنا مضطرين أكثر من

مرة إلى تعديل أحكامنا الخاصة به أو بها. كما أن كل منهما أصبح يحس بأن ثقته بنفسه تقل شيئاً فشيئاً كلما ساعدته الظروف على إدراك ذاته. إن كرول قد بذل جهداً كبيراً على أية حال بإطلاع ربيكا على ماضيها الخاص. ثم قام روزمر وربيكا معاً -كل منهما من أجل الآخر- بامتحان صعب لنفسه إن روزمر هو الذي تلقى آخر اعترافات ربيكا وأهمها في نهاية المسرحية. ربيكا تعترف هنا بأن الرغبة هي التي دفعتها إلى تغيير عقيدة روزمر، فقد كانت تطمع في أن تصبح سيدة على روزمر سهولم وعلى القس روزمر. ولكي تصل إلى أغراضها، كان عليها أن تقصي بيت عن طريقها. أما روزمر فقد اكتشف حقيقته الخاصة وهو يرى إيك ريك برندل يتطور أمامه (تلك الشخصية الظلية أو ذلك الكاريكاتير -إذا أردنا- لروزمر إن برندل نوع من التصوير المسبق لأحد الفاشيين في المسرح، ذلك الشحاذ، الشخصية الظلية الكاريكاتيرية التي تساعد الشخص المجهول على أن يدرك حقيقته في مسرحية الطريق إلى دمشق لسترنيبرج).

وبمجرد وصول إيك ريك برندل، فإنه يحرك في روزمر نوعاً من الميكانيكية الداخلية... إنه يقول خلال المشهد الأول أنه قام بتأملات كثيرة وطويلة عن الحياة وأنه يريد أن ينشر ثمرة تأملاته، وهو يبدأ حياته العامة، ويطلب من تلميذه السابق أن يعيره رداءه وأن يساعده على إيجاد قاعة يقيم فيها مؤتمراً. يشعر روزمر بالخجل من أنانيته الخاصة ومن حرصه الزائد على احترام

الناس له، وتدفعه ربيكا إلى أن يقول لكرول أنه أصبح عدوا للمذهب المحافظ وأن يعترف بارتداده، ثم يستقبل رئيس تحرير الصحيفة الراديكالية مارتنسجارد إستقبالاً حسناً.

أما ثاني مرحلة يمر بها برندل، في نهاية الأحداث، فهي إستسلامه لحياة الفساد... يطلب من روزمر إذا كان لديه مثل أعلى أو إثنين يعيره إياهما على سبيل التغيير... لقد فقد إيمانه وأصبح تعيساً. تعيس بالطبع، ولكنه دائمًا ثاقب الفكر... إنه يعلم جيداً أن الرغبة الجنسية هي التي دفعت ربيكا إلى روزمر ودفعت روزمر إليها، وهو يقول ذلك بسخرية -ويعامل ربيكا على أنها «حورية خلابة» وأخيراً يرحل، يهبط المنزل المحتوم... يحس أنه سيحطم نفسه بعد رحيل برندل. لا يستطيع روزمر المقاومة. إنه لا يسعى مطلقاً إلى إقناع ربيكا التي جاء يعرض عليها الزواج ويقبل أن يرحل معها إلى الموت.

إن مسرحية روزمر سهولم تثير حيرة المتفرج فهو يعتقد وهو يشاهد الفصل الأول وبداية الفصل الثاني، أنه يشاهد مسرحية سياسية. هناك فريقان: فريق كرول وفريق مارتنس جارد، يتصارعان من أجل اجتذاب أحد المرموقين وهو سيد روزمر سهولم. ثم نكتشف أن روزمر لادتتنازعه فقط هاتان القوتان فهناك كذلك امرأتان تتنازعان ضميره، إحداهما على قيد الحياة، وهي ربيكاالتي تود أن تشهد تحول الصداقة الغامضة إلى عاطفة حب صريح ومتكامل، والأخرى إنسانة ميتة هي بيت التي

اكتشف روزمر لتوه أن عليه تجاهها مسؤولية لم يكن يريد أو يستطيع أن يفكر فيها... هل ستستسلم تلك النفس الرقيقة لتأنيب الضمير؟ إن روزمر يريد في النهاية أن يبدو متحرراً أكثر بكثير مما هو في الحقيقة. ربما دفع تصور كرول أو سلوكه المهين روزمر لأن يكون إنساناً إستفزازياً. على أية حال، لقد اقترح روزمر أن يتزوج ربيكا ولكنها رفضت، وتسببت تلك المشكلة في إضافة شخصية جديدة وصامتة هي روزمر سهولم. كانت ربيكا قد عملت كثيراً لكي يتوب روزمر... عملت لكي تجعل منه رجلاً تحررياً أو راديكالياً. والواقع أنها نجحت في تخليصه، لكنها في أثناء ذلك كانت قد تنفست هواء روزمرسهولم، تلك المدينة التقليدية، وأصبح روزمر الذي أرادت أن تجعل من نفسها علمته وصياً عليها... إن نبل الأخلاق الذي يميز روزمر وروح النظام والتنظيم الشخصي والجدية التي تشع من روزمر سهولم قد انطبعت عليها بعمق. إن ربيكا لا تجرؤ على أن تمضي إلى نهاية الطريق التي كانت قد رسمته بكل جرأة. إن ربيكا وروزمر لا يستطيعان أن يعيشا كما كانا منذ موت بيت حتى بداية المسرحية. لقد عرف كل منهما عن الآخر الشيء الكثير. كما أنهما لا يجرؤان على أن تحرراً كاملاً أو أن يغفلا الوساوس وتأنيب الضمير. كانا مضطرين لأن يعيدا اتصالهما بمجتمع الناس إذ إنهما لم يعد في استطاعتهما أن ينتميا إلى عالم المحافظين كما أنهما لم يجدا مكانهما في فريق الذين حققوا تحررهم الكامل، إنهما لا يعلمان

مطلقاً أي طريق يسلكان، لذا فهما يخرجان ليلقيا بأنفسهما في النهر... هل كانت مدام هلزت على حق حين تقول: «إنها مدام بيت... هي التي دعتهما؟».

بعض المنوعات:

إن تطور إبسن لا يتبع بالضرورة خطاً واحداً... فبعد أن قصد في مسرحيتي **بيت الدمية** **والاشباح** إلى التركيز في الرسائل، نراه في **عدو الشعب** يقدم من جديد عدداً كبيراً من الصور والشخصيات. بل إنه يعود إلى كوميديا المواقف. ومع الفصل الخامس من هذه المسرحية نشهد تراجع إبسن أو إرتداده... ونجد أنفسنا على نفس مستوى مسرحية **دعائم المجتمع**. وللأسف، فإن إبسن لم ينس أستاذه سكريب. كذلك فإن إبسن بعد أن توصل عن طريقة مسرحية**روزمر سهولم** إلى القمة في مجال المسرحيات التي تبحث وتنقب من الماضي والتي تعد مقدمة لفن التحليل النفسي أثبت لنا من خلال مسرحية **هيدا جابلر** أنه قادر على أن يتحكم مباشرة في الزمن، تماماً مثلما يفعل بقية المؤلفين المسرحيين. إننا لكي نفهم هيدا وسلوكها الشاذ ينبغي علينا بالطبع من الآن فصاعداً أن نتعرف على ماضيها وصداقتها السابقة الغريبة مع إيلرت لو فبورج وثقافتها الأرستقراطية والظروف التي أحاطت بزواجها بتسفان. كما أننا لا ينبغي أن نغفل أنها قد عادت حاملاً من رحلة عرسها. هذا لا يمنع من أن الأحداث التي تجري مباشرة أمام أعيننا أهم بكثير

من تلك المعلومات التي تصلنا عن ماضي هيدا. ونحن نفاجأ بجميع المبادرات التي تقوم بها ونراها تحاول إغراء ايلرت لوفبورج وتصحبه كي يشرب كأساً من الخمر. وهي تتحسس أمامنا مسدس والدها وفيها بعد تطلق النار لكي تخيف برنيك. كما أنها تحرق أمامنا أيضاً المخطوط الثمين [الخطير] الخاص بلوفبورج وأخيراً تقتل نفسها في الكواليس لكننا نفاجأ بطلقة النار ونرتبك. إن إغراق ربيكا المدمر في روزمر سهولم كانت قد مارسته قبل رفع الستار، كانت قد تصرفت سراً وبنوع من التكتم والحذر حتى أنه كان من الصعب تصور تصرفات تلك المرأة الشابة وتخمين دوافعها. لقد ارتكبت هيدا جابلر بصورة واضحة جريمة مزدوجة في حق ايلرث لوفبورج. لقد أصابته بالشلل الروحي والفكري حين دفعته من جديد إلى حافة الهاوية وإلى إلقاء نفسه -لكنه على أية حال لم يفعل هذا- ولكنها تسببت بطريق مباشر في موته حين عهدت إليه بأحد مسدسات والدها. وبالاضافة إلى ذلك أضاعت مستقبله كعالم وككاتب بأن أحرقت العمل الذي لم يكن يملك منه نسخة أخرى. ونحن نشاهد جميع مراحل هذه الجريمة المزدوجة تقريباً.

إن إبسن يتفادى فقط عرض المشاهد التي تجري في الأماكن سيئة السمعة في المدينة. ونحن لا نحتاج لمساهمة بعض الشخصيات كي تساعدنا على إعادة تصور هذه المراحل. إن الأمر هنا يعد عملية بحث وتحقيق؛ تلك التي يمكن أن توضح

أسباب الحادث الذي أودى بحياة أمير ايلرث لوفبورج. إن هيدا جابلر ربما كانت قد انتحرت في النهاية لخوفها من أن تضطر للاجابة على بعض الأسئلة بالاضافة إلى ضيقها بالحياة وشعورها باليأس.

الدائرة تغلق من جديد...

إن إبسن يستسلم للذة الوصف ربما للمرة الأولى في مسرحية **سيدة البحر** فهو يستعرض المدينة النرويجية الصغيرة وجوها المنعش والهادي. إن الجو العام [أو المناخ] كان يلعب بالطبع دوره في بعض مسرحياته السابقة. إن الامطار تهطل على المدينة الساحلية الصغيرة طالما استمرت أحداث **الأشباح** ولا تظهر الشمس - وهي شمس رمزية أكثر منها حقيقة - إلا حين يموت أوزفلت في الفصل الأخير. إن روزمر **سهولم** هو إسم القصر الريفي ولكن هذا المنزل بحوائطه الشامخة، وصور الأجداد التي تذكر الأحياء بالأجيال السابقة، والماء الذي يجري على طول الواجهة الرئيسية يحدد أو يشكل طابع أصحابه وأطفالهم بل وخدمهم. إن روزمر **سهولم** تخلق جواً عاماً. إن البالغين لا يضحكون والأطفال لا يبكون في روزمر **سهولم** وكما رأينا فإن روزمر سهولم تصبح قوة روحية وشخصية توقف الفضيحة وتنتصر على جميع صور الضعف والتذبذب المبتدعة.

لقد أراد إبسن في مسرحية سيدة البحر أن يصف وينقل القلق والحنين الذي يميز حياة سكان مدينة صغيرة. إيلدا وحدها

لا تنجح في التغلب على ذلك القلق، أمـا الآخرون فـإنهم يخدعون أنفسهم بقلقهم الملح ويهيمون في الأحلام... ويضعون مخططات واهية للمستقبل، ويقدم إبسن دراسات تفصيلية عديدة على هامش الموضوع الرئيسي وينسج لنا صورة شابتين ظريفتين ويجذب إنتباهنا إلى مصير ذلـك النموذج المشـوق لرسـام يوم الأحد... وينجح مع هذا في تسليتنا بتحليل القلق الذي ينتاب شخصياته. ألا نجـد هنا نفس النجـاح الذي أحـرزه كاتب ومؤلف مسـرحيات النـورس، وبستـان الكـرز، والشقيقـات الثلاث؟. ربما يفتح بهذا، المجال للأبحاث المثيرة لتشيكوف.

يبدأ إيسن بمسرحية سولنس البناء مرحلة جديدة من أعمـاله تشكـل في مجموعهـا «مشهـده الـدرامي» [١٨، ٤٤] إن هـذه المسرحيات المختلفة تتميز كل منها عن الأخرى بجوها العام. (فمسرحيته جون جبريل بوركمان هي إحدى حكايات الشتاء، مسرحية من الأسـود والأبيض. في حين أن مسـرحية النهاية الدرامية تجري أحداثها في الهواء الطلق الذي ينقلنا إلى عالم الاجازات في إحدى المدن الواقعة على شاطىء بحيرة ثم إلى شمس الجبال الساطعة) ولكن كل هذه المسرحيات تتميز بسمة مشتركة؛ وهي أنها جميعها تحتوي على رسالة قريبة إلى نفس إبسن، ونوع من الاعترافات المباشرة التي يدلي بها حول حياته الخاصة. إن سولنس وبوركمان وروبك يمثلون بالطبع شخصية المؤلف وإذا تذكرنا أن برانت وبيرجينت يحملان لنا كذلك رسالة

شخصية للغاية من الكاتب وإن إبسن كان يجد نفسه في شخصية برانت [في أيامه الحلوة] كما أنه كان يجد نفسه في ملامح بيرجينت [حينما كان أقل اعتزازاً بنفسه] فإننا نحزر لماذا نعتبر أن حياة إبسن الأدبية تعود فتتصل من جديد بحيث تغلق على نفسها.

إن المسرحيات الأخيرة تبعدنا أكثر فأكثر عن الواقعية التي تلقاها إبسن ونماها من سنة ١٨٦٩ حتى ١٨٩٢. رغم أن إطار الأحداث والفكرة الأولى في جميع هذه المسرحيات لا تبعدنا مطلقاً عن الحياة اليومية فإن التوازن بين الواقعية والرمزية في جميع مسرحياته الأخيرة قد اختل بسرعة.

إن الرمز هنا هو الذي ينتصر. فالأحداث تترجم بالحكمة والكلمات أحياناً تختلط كائنات نصف أسطورية مثل شخصية روتن جوم فرو في مسرحية **إيبولف الصغير** بمجتمع شبيه بذلك الذي نعيش فيه.

إن مسرحية **سولنس البناء** تحظى بتقدير كبير في فرنسا من جانب المتفرجين الذين أعجبوا بميترلينك. وقد قدمت في مسرح ليفر [العمل] وهو مكان محترم تقدم فيه المسرحيات الرمزية. إن الموسيقى تأتي مفاجئة في مسرح إبسن. وهناك إحدى الجمل في مسرحية **رقصة الأموات** لسان ساينس تستخدم كلازمة لجون جبريل بوركمان.

إبسن يرفض الشكل المحدد المغلق للمسرح الاجتماعي ويعود في نهاية المطاف إلى المسرح المتنقل. إن الفصل الأخير من بوركمان، بالاضافة إلى مشهدين من مسرحية **المشهدالدرامي**، تجري أحداثها في الهواء الطلق. بوركمان يبتعد عن الشقة التي كان يعيش فيها أسيراً بإرادته لمدة ثمانية أعوام، ويخرج من المنزل الكبير لكي يعاود إتصاله بالطبيعة، بذلك العالم الذي كان يريد أن يغيره. تدور الأحداث في الشتاء والأرض يكسوها الجليد، والهواء يهب في عاصفة، ورغم ذلك يصعد بوركمان التل. إنه يريد أن يرى مرة أخرى المضايق البحرية وأن يقف مسيطراً على المدينة. ويستعيد حماسه الماضي، ويتذكر مشروعات الشباب الناضج، حتى يسري البرد في جسده فيسقط ميتاً. يبدأ الفصل الثالث من **النهاية الدرامية**. بشروق الشمس على الجبل وتحول الشخصيات الرئيسية إلى متسلقي الجبال. وفي الوقت الذي وجدت فيه إيرين وروبك أخيراً الكلمات التي تعيد الانسجام بينهما فإن سحبا من الغمام تكتنف المنظر.. ها هو الأستاذ روبك يمسك ايرين بيده ويصعد الحافة اليمنى ويختفي سريعاً خلف السحب المنخفضة. زوابع مفاجئة واشتداد الهواء».

[٣، ١٥٥٥]

ماجا تتغنّى على البعد بحريتها وتأتي الراهبة في الوقت المناسب تماماً لكي تشهد الكارثة -تزداد العاصفة شدة ويرتفع صوت الرعد ليصاحب الكارثة. ويواري الركام الجليدي روبك

وأيـرين . تتوقف للحـظة ثم ترسم إشـارة الصليب، تنـطق بكلمات مهدئة باللغة اللاتينية. إن هذه النهاية وهـذه الجمل اللاتينية وهذا الجو العام، كل ذلك يذكرنا بنهاية مسرحية براند. إن الدائرة تعود فتنغلق على نفسها.

واقعية ورمزية:

لقد تساءلنا أحياناً عما إذا كان يجب أن نضع إبسن في صفوف الواقعيين [في فرنسا استقبله أنطوان في المسرح الذي يعد موطن الطبيعة بجدارة] أو بين صفوف الرمزيين [فقد ساهم لونيي‌بو مساهمة كبيرة في نجاح إبسن عند الفرنسيين]. الواقع أن الواقعية والرمزية ليستا بالضرورة اتجاهين متنافرين دائـمًا. فلقد اتفقا منذ البداية عند إبسن.

إن كلمة واقعية يمكن تفسيرها بعدة طرق. ربـما كانت تعني مرحلة معينة من التاريخ الأدبي. نتذكر قصة مثل مدام بوفاري. إن البطلة [أو البطل] يرتبط بمثل أعلى لكنه يشعر بالاحباط الذي يزداد شيئاً فشيئاً حين يكتشف مدى حقارة الحياة اليومية.

سنترك هذا المظهر جـانباً ونـرسل القـارىء إلى الفصل السابق من هذا الكتاب.

إن الـواقعية عنـد إبسن، هي دون شك، أولاً إرادتـه ورغبته في أن يقدم لنا المجتمع النرويجي كما هو، أو على الأقل كما يراه هو بكل إخلاص وبجميع مظاهره التي عرفها. وفي

المقام الثاني، فإن فن إبسن «واقعي» بالقدر الذي يعطي الشاعر فيه الانطباع بأنه لا ينقل الواقع.

إننا نعتقد أننا نشاهد مشاهد من الحياة اليومية ونستمع إلى حوار كان إبسن قد التقطه دون أن يشوهه بصورة أو بأخرى. بالطبع ليس هناك شيء من هذا فنحن نعلم جيداً، نحن الذين نمتلك وسائل التسجيل الحديثة، ان أي حديث يسجل بصورة مفاجئة على إحدى شرائط المسجل يبدو غير محتمل، وأن أحداً لن يرغب في الانصات إليه في إحدى قاعات المسرح.

إن حوار المسرحيات الاجتماعية هو أيضاً قد تم إعداده، ومن ثم بناؤه، بكل دقة تماماً، مثل المسرحيات الشاعرية التي قدمها إبسن في المرحلة الأولى. ولكن شعر برانت أو بيرجينت يخلق المسافة. أما «الواقعية» فهي تسعى لازالة المسافة وبهذا المعنى فإننا لا ينبغي أن نحيي في شخص إبسن أحد الواقعيين الكبار ولكن بالأحرى أحد كبار الرمزيين.

الكوميديا الانسانية لإبسن:

أطلق بلزاك على مجموعة رواياته اسم الكوميديا الانسانية. ألم يقدم لنا إبسن هو أيضاً «كوميديا إنسانية»؟. أو... ألا ينبغي بالأحرى أن نكتب «كوميديا نرويجية»؟.... ألم يرسم في مجموع أعماله المجتمع النرويجي؟ لقد اقتصر على المجتمع المدني البرجوازي وباستثناء بعض الشخصيات القليلة... فإن جميع شخصياته تسكن المدينة... أو المدن الصغيرة.

إن العمل الوحيد الذي يتميز بإطـار مختلف هو البـطة المتوحشة، حيث وضع لها إبسن كإطار إحدى الفيلات الضخمة ثم إحدى الشقق ذات التراث الغريب في كريستيان. لقد جاب إبسن بالطبع -في أوقات لا تُنْسى- النجود الصخريـة حامـلاً حقيبته على ظهره واستمع إلى النساء العجائز يرددن الحكايات المأثورة في أمسيات السهر.

إننا لا نلتقي في أعماله بالفلاحين إلاّ في مسرحيتي براند وبيرجينت، وفيما بعـد يختفي السكان القـرويون من مسرحه. وعلى أي حال، فإن مشكلات الزراعة والصيـد لا تحظى باهتمام شاعرنا مطلقاً. إنه يبحث عن شخصياتـه بين الشخصيات المرموقة. وكبار البرجوازيين. أو الأشخـاص الـذين يتـطلعـون إلى أن يصبحـوا من المرموقين، أو هؤلاء الذين يعيشون أذناباً لكبار البرجوازيين.

وعلى أي حال، فـإن إبسن يحدد الاختـلافات ويضـع الطبقات والفروق بين مختلف المشاهير وأصحاب النفوذ.

إنه يميز بين هؤلاء الذين تتوقف عليهم حياة مدينة صغيرة وترتجف لرؤيتهم -إذ أن جميع وسائل الانتاج تتركز في أيديهم- وبين كبار تجار الجملة في العاصمة، من أمثال العجوز فيرل، الذين يقيمون الولائم الكبيرة في فيلاتهم الجميلة في دار منسقي ويحيطون أنفسهم بحاشية حقيقية وحول أصحاب النفوذ يتحرك أصحاب التطلعات والطموح من أمثال المحامي دانيال هيجل ويسعى. . . المعوذون المحتاجون إلى التقاط فضلات الطعام التي

يتركونها على مائدتهم وأمثال هجالمار إكدال أما الانتهازيون فإنهم يمتدحون العادات السيئة والميول المضحكة لهولاء القادرين المتحكمين -من أمثال مدرس الثانوي رور لونج الذي يلعب دور المتعصب ويجعل نفسه بطل المذهب المحافظ في المدينة الصغيرة لكي ينال رضا برنيك. هناك أيضاً زعماء القرية- من أمثال العامل في المطبعة أزلاكسن -وهم يعلمون من أين تأتي الريح ولذلك يحظون ببعض الشعبية. إنهم يعتقدون أنهم يوجهون الرأي العام والواقع أنهم يتأثرون به على أي حال، فهم لا يهتمون بذلك وهم لا يفكرون مطلقاً سوى في أنفسهم، وكل ما يهمهم، هو الاستيلاء على المقاعد، ورئاسة المجتمعات، وأن يلعبوا دوراً مشرفاً في الوادي والتجمعات، إن مسؤولي الصحافة المتحكمة في اسكندينافيا هم الذين يتحكمون بمهارة في الرأي العام. إن إبسن لا يشعر مطلقاً بأي نوع من التعاطف مع الصحفيين الذين يدرك جيداً مدى تأثيرهم ولا يجهل مدى شرهم ومساوئهم،وهو ينظر إليهم جميعاً على حد سواء سواء كانوا ، ينتمون إلى اليمين أو إلى اليسار. هل تشعر شخصيات إبسن بالانتماء لطبقة معينة؟ هل حاول إبسن أن يستخلص الكراهية التي تحسها الطبقة الدنيا تجاه فريق أصحاب النفوذ؟ هل يحس إبسن بالصراع بين الطبقات؟ إحقاقاً للقول، فإن إبسن وجه اهتمامه بشده للتناقضات داخل الطبقة البرجوازية. أنظروا إلى هيدا جابلر، إنها ابنة الجنرال ، تنتمي

إلى عائلة فقيرة لكن أرستقراطية (لا توجد في النرويج طبقة النبلاء الأرستقراطية فهي تتكون من كبار الضباط وكبار الموظفين).

إن هيدا جابلر تحتقر فريق نيسان. هؤلاء البرجوازيون أثرياء نسبيا -أقل مما كانت تأمل ولكنهم يعيشون حياة تافهة خالية من كل خيال. إنها تعتبر عمات أو خالات تسمان نساء تافهات. ولا تستطيع أن تتحمل الحماس الجامعي لزوجها. إنها لا تعير أي اهتمام للمشاكل التي تحيط باختيار زوجها تسمان لشغل أحد الكراسي الجامعية. وحين تلتقي بعائلة تسمان فهي تنظر إليهم باحتقار بل وتسخر منهم. أما فريق تسمان فهو لا يرى شيئاً أو ربما يبدي أنه لا يدرك شيئاً.

ويستمر الجميع في التهالك حول هذه الأرستقراطية التي انضمت إليهم، لقد رسم إبسن مع هذا بعض الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقات الكادحة مثل لنجستراند النجار الذي ادعى إنه والد ريجين في مسرحية الأشباح. إن الصورة التي يرسمها إبسن له ليست صورة مشجعة - فإن لنجستراند يقبل- نظير المال- أن يمثل دور والد ريجين الابنة الطبيعية لالفينج -ثم يستغل الموقف على أحسن وجه لكي يضمن عيشه خلال شيخوخته. أما روزين - التي كانت مربية عند عائلة الفينج- فإنها تنتمي في الأصل لطبقة العمال اليدويين حتى اليوم الذي يكشف لها أوسفالد عن آفاق جديدة. ولما كانت مشاريع الزواج التي قدمها أوسفالد قد أخفقت، فإنه لم يعد

يمكنها البقاء من خدمة مدام آلفينج. . . تركت مكنستها وريشتها كي تعيش حياتها. ويتركنا إبسن نتصور انها ستتردد على الأماكن التي كان آلفينج يجد فيها من قبل متعته.

إن النزاع بين الطبقات قد أصبح واضحاً في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، في الوقت الذي بدأت فيه الحركة الصناعية في أوروبا والتغير الكامل في المجتمع نتيجة الانطلاق المفاجىء للاقتصاد. ورغم أن التطور الآلي في اسكندينافيا -وبصفة خاصة في النرويج- كان يتم بصورة أبطأ من معظم بلاد القارة فإن إبسن قد راقب جيداً هذا التطور المفاجىء. وليس هناك ما يؤهله للقيام بعملية تحليل اقتصادي متطور، وعلى أي حال، فإن الأدب المسرحي لا يختص مطلقاً بمثل هذا النوع من الأبحاث. كما أنه لا يفكر مطلقاً في الاتجاه إلى أسس اقتصادية في مفهومه عن الانسان والعلاقات بين الفرد والمجتمع. من المؤكد أنه نظر جيداً حوله. فلنقرأ عدو الشعب سنجد أن المشاغل الاقتصادية تؤرق سكان المدينة الصغيرة. هناك مشكلة أخلاقية تطرح نفسها: هل سيعترفون بالحقيقة؟ هل سيجرؤون على التصريح بأن منابع الحياة المعدنية ملوثة وعلى إعادة بناء جميع المنشآت؟ إن أزلاكسن وصغار البرجوازيين يساندون ستوكمان طالما لا يفكرون سوى في إرغام الجميع على احترام الحقيقة. ولكن في النهاية، فإن القاضي هو الذي ينتصر. . هو الذي يريد أن يقضي على الفضيحة. لقد كان يكفيه أن يصرح بقيمة المصروفات المطلوبة. فليفكر المساهمون في الضرائب

الإضافية التي يتحتم عليهم أن يسددوها. فليذكر المواطنون بصفة خاصة العائد الضخم الذي سيعود على المدينة عند فتح الحانات على الفور.

إن الغالبية العظمى - التي هي أكثر وعيا وإدراكا - لا تهتم من الآن فصاعدا بالحقيقة أو بالشرف. إن المصلحة الاقتصادية هي التي تحركها. لقد غير أزلاكسن وقومه بكل بساطة مبادئهم.

لقد شهد إبسن تطور الاشتراكية النرويجية الأولى وهي اشتراكية مجردة أقرب لاشتراكية فوربيه منها لاشتراكية ماركس. إنها إشتراكية ماركوس ثران (١٨١٧ - ١٨٩٠) الذي أسس في بلاده أول تجمعات عمالية. ونجد في مسرحية دعائم المجتمع العامل أون الذي يعد دون شك زعيم المجموعة ويثير غيظ برنيك. وهو ابن وحفيد العمال الذين عملوا جميعا في الترسانات البحرية التي كانت جميعها ملك لعائلة برنيك. وقد ارتكب خطأ بالقراءة والاهتمام ببعض الدراسات. إنه يريد بدوره أن يعلم زملاءه في العمل. وهو يجمعهم كل يوم سبت، ويظهر لهم الخطر الذي يتهددهم. فقد اشترى برنيك آلات جديدة. ان تطوير الورش سيضر بسعادة ورخاء العمال. وقد طرد بالفعل العمال الذين كبروا في السن. أما الوكيل المفوض كراب، فهو يوجه دعوة جازمة الى أون، لكي يكف عن عقد هذه اللقاءات كل سبت، وإلا فان برنيك سيطرده. وفيما بعد، فان برنيك سيتفاوض مع أون بشأن القيام باصلاح سريع للمركب

«الانديان جيرل». ويطلعه أون على القلق والمخاوف التي تنتابه لأنه إذا سار بطريقة سريعة، فان العمل لن يتم بصورة جيدة ولن يكون هناك ضمان لسلامة هذا المركب. وللمرة الثانية يعرض برنيك على أون أن يختار: فاما أن تنزل المركب «الانديان جيرل» إلى الماء خلال أربع وعشرين ساعة أو يترك أون نهائيا الترسانة. إن أون يمثل إذا في نظر برنيك الرأس المدبرة المحرضة التي تتصرف بعقل، وهو يزرع الشك والتمرد في عقول زملائه كما يبدو بصورة خاصة وكأنه لا يثق بذكاء وإخلاص رئيسه، ومع الأسف، فان إبسن لا يقدم شخصية أون في صورة جذابة. ففي كل مرة يتحدث برنيك عن طرده، يحني رأسه ويقبل الشروط التي تفرض عليه. إنه سيتصرف ولكن بتكتم. سيعمل بطريقة مهملة وسريعة لكي يبدو وكأنه قام باصلاح السفينة وسيضرب عرض الحائط بالنتائج التي يمكن أن تترتب على تصرفه. سيكتفي بأن يقول بأنه بشيء من التحسن في الجو مع كثير من الحظ فان المركب القديمة الهالكة يمكنها أن تصل لميناء نيويورك وحين يتحدث برنيك إلى أون فإنه يستخدم دون شك حجج وبراهين يدافع عنها بكل حماس. إن برنيك هو الذي عليه أن يتوقع مستقبل المشروع وأن يطور الترسانة لكي يواجه متطلبات العصر الحديث. وبالتأكيد سيتم إلغاء بعض الوظائف على الفور. لكن المشروع سيتخذ نطاقاً جديداً من التوسع وهكذا يحتاج إلى عمال جدد. إن برنيك ليس إلا إنساناً لئيمًا

يبدو وكأنه يفكر في تطوير المدينة في حين لا يبحث سوى عن مصلحته الخاصة. إنه رئيس عمل غير محبوب ولكن هناك أيضاً أون الذي لا يتميز بالشجاعة أو بالصراحة. لقد دعى إبسن إلى تحرر المرأة ولكن لا يبدو أنه تحمس لقضية العامل.

بلزاك يقدم لنا بكل اخلاص وتحديد الكثير عن النشاطات المهنية لابطاله، فهناك متخصصون في الادارة قد عكفوا على العمليات التجارية لسيزار بيروتسو. وهم يرون أنها تبدو حقيقية. إن الاصلاح الاداري الذي اقترحه في صحيفة «الموظفين» كان يمكن، في ذلك الوقت، أن يتم تطبيقه. وعلى العكس فان إبسن لا يخبرنا لماذا يستحق سولنس الاعجاب كبناء فنحن لا نستطيع أن نحزر في أي مجال محدد يمكن أن يطبق ما يسمى بالعبقرية المخترعة اكدال، أو ذلك الشيء الذي يجعل من بوركمان أحد كبار رجال البنوك أو من البروفسور روبك أحد كبار رجال النحت. اننا هنا نتصور اننا خدعنا في الموهبة الواقعية لهنريك إبسن ولكننا نخطىء دون شك إذ نظن هذا. ان إبسن تركنا حائرين عن قصد. إن ما يهمه بصفة خاصة هو المشكلة الاخلاقية التي تفرض نفسها على كل من شخصياته ان براند يبذل جهدا فائقا من أجل أداء رسالته. وقد أعجب به بعض المسيحيين المخلصين واتخذوه رسولاً للايمان ولكن لأي إيمان؟

ما هو نوع البروتستانتية التي يمثلها براند؟ إن ذلك الواعظ

يجيب بنفسه على هذا التساؤل: «إنني أكاد أعرف بصعوبة أنني مسيحي» وقد ثار ابسن ضد قرائه الذين لم يفهموا من خلال نظرتهم السطحية للأحداث كما تبدو لهم أنه كان يقصد عقيدة تؤيدها ببساطة المسيحية.

«براند قد اسيء فهمه [. . .] إن الخطأ نتج من أن براند هو قس أو راهب وأن المشكلة تطرح بشأن نشاطه الديني ولكن هذان العاملان لا يمسان جوهر الموضوع. إنني يمكن أن أقيس على الراهب النحات أو رجل السياسة.» (١٧, ٤٤٨)

وأضاف إبسن أنه قد كتب براند كي يحرر ضميره وأنه كان يمكن أن يتوصل إلى أهدافه من خلال العمل عن موضوع جاليلي أو إذا كان قد كتب فيما بعد ساردا المعارك التي شنها الناقد الراديكالي جورج براند إن هذا التصريح الأخير يدعو للتشكك فاننا لا نقبل بسهولة أن نرى براند الذي كان يمتع نفسه بمختلف مباهج الحياة يحل محل براند الناسك الزاهد. ومهما كان ما يقوله إبسن فان براند لا يمكن أن تخلع من إطارها الديني ليس لأنها تبرز هذه العقيدة أو تلك، ولكن لأنها تحلل موقفا صارما متشددا في مواجهة الحياة. وعلى أي حال فان هذا النموذج الملموس يساعدنا على اكتشاف حدود واقعية إبسن إن رسم الواقع لا ينبغي أن يستولي علينا تماما، بل يجب أن نظل على استعداد لكي نحرز المشكلة التي يطرحها علينا إبسن. ينبغي أن ننسى مرض آوسفالد ولا نتذكر سوى ما يمثله هذا

المرض. إنه يمثل أخطاء أجداده التي ورثها عنهم. كما اننا لا ينبغي أن نوجه اهتمامنا الشديد الى المصادر الملوثة. إن الوصف الذي يعطيه ستوكمان لها ينطوي على مغالطة تاريخية. إن الفكرة المجردة التي تكمن وراء تلك الصورة، ينبغي إدراكها سريعا. وإلا فلن تفهم شيئا من هذه المسرحية.

وهكذا، فان الرمزية عند إبسن لا تنفصل عن الواقعية. وإننا لنتساءل هل هناك فنان يصف فقط من أجل لذة تصوير كل ما يراه أو يسمعه؟ إن إبسن يفسر المنظر الذي تقدمه الحياة الاجتماعية. وهذا التفسير الروحي للواقع يحاول أن يشركنا فيه، وينجح في ذلك عن طريق ما يسمى بالرمزية .

تركيب (المناجاة أو الديالوج):

لكن إبسن يؤكد بنفسه على الواقعية. وهكذا فانه يفتخر في رسالة وجهها إلى برانت (الناقد) بأنه استطاع كتابة **بيت الدمية** متحرراً من التفسير المباشر التقليدي وهو المناجاة.

ومع هذا فهناك ما لا يقل عن سبعة «مونولوج» أو مناجاة في المسرحية. لكنها إحقاقاً للقول تعد قصيرة، فمثلا نجد نورا وحيدة على خشبة المسرح في بداية الفصل الثاني. لقد أثرت الزيارة الأخيرة لكروجستاد تأثيرا عميقا في تلك المرأة الشابة.

نورا وحدها تجوب المسرح بطريقة عصبية وفي النهاية تتوقف بالقرب من الأريكة وتأخذ معطفها. نورا (تترك معطفها)

يبدو أن هناك أحدا (نورا تتجه إلى الباب وتنصت) لا ليس هناك أحد . بالتأكيد لن يأتي أحد هنا ذلك المساء الرابع والعشرين من ديسمبر أو حتى غداً. ولكن من يدري؟ (تفتح نورا الباب وتلقي نظرة) لا ليس هناك شيء في صندوق الخطابات. لا شيء مطلقا (تتجه نورا الى مقدمة المسرح) هل ينبغي أن يكون الانسان أحمق! لقد كان هذا مجرد تهديد في الهواء. انه لن يجرؤ أن يسمح لنفسه. هذا غير ممكن. أنا التي عندي ثلاثة أطفال.
(٢، ٤٤٠)

إن نورا إذاً تتحدث وحدها، لكن، من منا لم يفاجأ بنفسه يفعل نفس الشيء؟ إن هذا النوع من الحديث موجود فعلا في بعض الأحيان في الحياة اليومية.

فقط نورا لا تنطق بحديث بلاغي مصطنع، أجادت صياغته، ليس هناك ما يشبه المنولوج الشهير الذي قدمه رودريج والذي يشكل كل مقطع من مقاطعه فكرة تتآلف جميعها مثل أجزاء البحوث الأدبية التي يقدمها الطلبة في المدارس. إن علينا أن نكمل مالم تنطق به نورا وأن نعطي معنى أكثر تحديدا لتلك المقتطفات من الجمل، لتلك التساؤلات التي تبقى دون إجابة. كذلك فان الحوار عند إبسن لا يعرض الحجج والدوافع التي تحرك شخصياته بصورة منهجية منطقية مماثلة للمقاطع الطويلة المتوازنة ذات التركيب المنطقي، المسلسلة بطريقة علمية في

التراجيديا الكلاسيكية. إن الفكرة أو السؤال عند إبسن تطرحهما إحدى الشخصيات. لكن الشخصية التي يوجه اليها الحديث لا تتصرف على الفور، الأمر الذي يجعل المتفرج لا ينتبه إليها وربما نسيها. لكن الشخصية تنهض من جديد، وتصيغ مرة أخرى سؤالها أو تأكيدها، وتجد في هذه المرة صدى أكبر عند من تتحدث اليه. إن خطوط الحوار ترسم للمرة الأولى ثم تلغى سريعا، ثم ترسم من جديد بيد أكثر جرأة، الموضوعات تطارد بعضها البعض وتتوالى وتتعارض، وغالبا لا تفرض نفسها في المرة الأولى التي تظهر فيها. إن بناء الحوار بهذه الصورة يعد بناء علمياً أكثر بكثير مما يبدو للوهلة الأولى.

إن هذا التركيب يساعد إبسن على تفادي السطحية وإعطاء إيحاء الواقع. ولكنه في الوقت نفسه، يحرمه من الوسائل المباشرة السهلة لنقل فكرته الى جمهوره ولتيسير إدراك الجمهور لنفسية هذه الشخصيات، ولدفع الأحداث، ولتوصيل رسالة مسرحياته للجمهور حين يقدم المسرحيات الاجتماعية. إن موطن الجمال في مسرح إبسن يجب البحث عنه بصفة خاصة في تركيب الحوار ودقته. للأسف انه اذا كنا نريد ان نعطي هذا الحوار حقه فعلا، فانه ينبغي علينا أن نقرأه أونستمع اليه في نسخته الأصلية. إن إبسن نفسه يأسف لهذا ويسجل بعض مقاطع من البطة المتوحشة التي يعتبرها غير قابلة للترجمة. لقد توصل إبسن الى أبعد مدى في تفريد شخصياته وتميزهم بلغتهم وتركيب

أسلوبهم. كيف إذاً يمكن أن ننقل من خلال الترجمة أن جينا تتحدث في إدعاء أحمق.

(١٦، ٢٤٧)

كيف يمكن أن نجعل المتفرج الأجنبي يدرك أن لينجستراد في مسرحية **سيدة البحر** يستخدم بصورة حمقاء نوعاً من الثقافة الحديثة التي نالها من خلال دراسته الابتدائية أو أن آرنهولم يتحدث كمعلم تثقف في كلية المعلمين في الريف؟ إن بعضَ النقاد الفرنسيين قد كتبوا عن عظمة هذه المسرحيات حتى ان أحدهم ادعى أن إبسن يكتب بلغة الكتب. لا ينبغي أن نخلط كتابة هنريك إبسن بترجمة الكونت بروزور، ذلك المترجم الذي لم يكن يحسن غالبا فهم مسرحيات إبسن إن حوار إبسن ليس حوار كتب بصورة أو بأخرى. انه حوار حي متنوع. ولكن هناك كثير من المعاني التي لا يستطيع أن يدركها من لا يلم جيداً حضارة النروج في القرن التاسع عشر. هناك من الأفكار الدقيقة عند إبسن التي يصعب أن تتم ترجمتها. ولكي نتابع جيدا أفكار إبسن فانه ينبغي أن نسجل الكلمات التي تعد مفتاح المسرحية والتعبيرات التي تتردد كثيرا وتتبادلها الشخصيات وتلقي كل منها بها للأخرى وكأنها كرة التنس بحيث تعطي لها كل مرة معاني مختلفة متحررة وأحيانا تكون متعارضة. إن مسرحية **سام فوندست شتوتر** قد ترجمت إلى **دعائم المجتمع** وهو عنوان لا يعني الكثير في اللغة الفرنسية ولكن الفعل يساند يتردد

دائمًا وباستمرار بالحوار وفيما يتعلق بالشخصيات، ينبغي إذاً أن نمتنع عن ترجمة دعائم المجتمع التي تعد مع ذلك أكثر إغراء ولكن سام فوندست اصطلاح مشترك (ليست إصطلاحا يحافظ على المعنى نفسه في مختلف أشكاله يكفي أن نستمع الى أولى كلمات المسرحية لكي نفهم مدى اللبس والغموض في كلمة سام فوند (التي تعد كلمة مجتمع أحياناً ترجمة غير دقيقة لها).

كراب - لا ينبغي أن تستغل أوقات فراغك في أن تعطل العمال عن العمل في الوقت الذي يجب أن يعجلوا فيه لقد تحدثت يوم السبت الماضي عن الخطأ الذي ستتسبب فيه الآلات الجديدة في حق العمال وعن الأساليب الجديدة في العمل التي ستدخلها في الترسانة فلماذا تفعل ذلك؟

أون - إنني أفعل ذلك لكي أدعم المجتمع.

كراب - إن هذا لشيء مثير حقا لأن القنصل برنيك يقول انك تهدم المجتمع.

أون - إن مجتمعي ليس مجتمع القنصل. إنني بصفتي رئيس لمجتمع العمال فان علي..

كراب - إن عملك يقتصر على أن تكون رئيس العمال في ترسانة القنصل برنيك والأساس هو أن تقوم بواجبك تجاه الشركة التي تسمى شركة القنصل برنيك. لأن هذه الشركة هي التي توفر لك لقمة العيش.

(٢، ٢٢٣)

من خلال هذا الحوار، نجد أن كلمة (سام فوند) استخدمت بثلاثة مفاهيم مختلفة: أولها المجتمع بوجه عام كما يفهمه الفلاسفة، المجتمع العمالي والشركة الصناعية التي يرأسها القنصل برنيك. وفي مكان آخر من المسرحية تمثل هذه الكلمة المدينة الصغيرة، المجتمع القروي (أو المجتمع الاقتصادي الذي يضم مشروعات المدينة الصغيرة وضواحيها القريبة). إن رود لوند يضع هذا المجتمع العاقل الذي لا يزال نظام الأبوة يسود فيه من مواجهة المجتمعات الكبيرة، ويقصد بها هنا العواصم أو المدن الكبيرة المسيطرة التي يدينها وينتقد فيها اللاأخلاقية والغش والنفاق.

إذا كانت الشخصيات قد استخدمت كلمة (سام فوند) (المجتمع) طوعا وكثيرا (نحو ستين مرة في كل مسرحية)، فهذا يرجع دون شك الى أن كل إنسان له مفهومه الخاص عن المجتمع. إن كلا من هذه الشخصيات لا تتصور سوى مجتمع معين، ذلك المجتمع الذي ترتبط به. ولذا ندرك أن هذه الشخصيات لا تتفق على معنى شعار يعد عنوانا للمسرحية (دعائم المجتمع) أون، يرى أن العمال الاشتراكيين هم بالطبع العمال الأصليين، في حين يعتبر برنيك نفسه في الواقع زعيم هذه المجموعة الصغيرة من أصحاب النفوذ الذين يحركون المدينة في مجالي الاقتصاد والسياسة. وعند نهاية المسرحية، نعلم ان الدعائم الحقيقية للمجتمع هي المرأة، ان برنيك نفسه هو الذي يقولها

بعد توبته. لكن لونا هيسيل تصحح ذلك في كلماتها الأخيرة فتقول: إن الدعائم الحقيقية للمجتمع هي فكر الحقيقة وفكر الحرية.

(٢، ٤٠٩)

إن الكلمات الجوهرية لها وقع جميل على الأذن كما انها تثير الخيال. وتتخذ هذه الكلمات معان مختلفة تبعا للطريقة التي يلقي بها الكاتب الضوء عليها. آزلاكسن يستخدم بكل إعتزاز تعبير «الغالبية العظمى». إن وجود الغالبية العظمى خلفه تشكل بالنسبة له ضماناً وقوة. أما ستوكان فيستعير نفس الكلمة من محدثه ويعطيها على الفور معنى غيرمستحب. في حين أن المتفرج يتذكر بصفة خاصة أن نصير الحقيقة يجب أن يخوض المعركة ضد الغالبية العظمى. إن مسرحية **البطة** المتوحشة وشخصية هجالمار اكدال ترتبط في أذهانناىتعبير « الأكذوبة الحيوية» اللهم إلا إذا تذكرنا جريجر فيرل «ومتطلباته المثالية».

إن رمزية إبسن تنبع من الاستعارة السهلة وتعبر عن نفسها من خلال عناوين المسرحيات. إن عنوان **بيت الدمية** يذكرنا بجزء مؤثر من النص. ففي نهاية المسرحية تذكر نورا والدها وهيلمر بأنهما لم يحاولا أبدا أن يعاملاها كانسان بالغة... «كان يطلق علي الطفلة الدمية وكان يلعب معي كما كنت ألعب بعرائسي... لقد انتقلت من يدي أبي الى يديك»..

(٣، ٤٧٥)

أما مسرحية **الأشباح** فان إبسن كان يفضل الترجمة الفرنسية للاسم النروجي التي تعبر جيدا عن العنوان الأصلي وعن مبدأ العودة في حين أنه رفض العنوان الألماني (الأشباح) الذي كان على هامش الفكرة الرئيسية. هذا العنوان يبرز المشهد الشهير الذي يختتم الفصل الأول. مدام آلڤينج مجتمعة بالقس ماندرز وفجأة تصل اليهما من غرفة الطعام صرخات ريجين. إنها تدافع عن نفسها ضد مشاريع أوسفالد.

صوت ريجين [حاد ولكنه مخنوق] - اوزفالد فلزي! هل أنت مجنون؟ أتركني؟ مدام آلفينج (تنتفض مذعورة) - آه.

القس ماندرز (مذعور) ولكن.. ماذا يعني هذا... مدام آلفينج؟

مدام آلفينج: (دون صوت - أشباح. ها.. هما شبحا حديقة الشتاء يعودان.

(٣، ٥٠٧)

إن مدام آلفينج تفكر في العلاقة غير الشرعية التي كانت تربط في منزلها الحاجب آلفينج بالخادمة التي أنجبت روزين. لقد بدأت قصة حبها في الحديقة الشتوية. ولكن في الفصل الثاني يتحدد معنى المسرحية وتفسير كلمة «الأشباح» أو «العائدون» يصبح أكثر شمولا وأكثر رمزية. مدام الفينج تشعر أنها أضعف وأنها منزوعة السلاح في المعركة التي تخوضها وتوجه اتهامها

(مستخدمة عبارة مستحدثة غريبة يفاجأ بها ماندرز) «العوامل الشبحية التي بداخلي» وتشرح:

«حينما سمعت ريجين وأوزفالد في حجرة الطعام بدا لي أنني أمام الأشباح. ولكن أعتقد أننا جميعا أشباح. وليس فقط ما ورثناه عن آبائنا وأمهاتنا هو الذي نحتفظ به. ولكن كل صور الأفكار الميتة والمعتقدات البالية وهكذا... إنها لم تعد حية ولكنها مترسبة فينا حتى أننا لا نستطيع أن نتخلص منها.

إن عنوان المسرحية والمقطع الذي يعلق عليه يقدم لنا تفسيرا شاملاً ورمزياً لمعنى المسرحية، في بعض الأحيان، يمثل العمل بأكمله، رمز واحد لا يظهر مع ذلك في العنوان. كما هو الحال في مسرحية **عدو الشعب**. إن تلوث المياه مجرد قشرة سطحية والواقع أن إبسن أراد أن يحملنا على التفكير في فساد المجتمع. وتستخدم الشخصيات باستمرار عبارات مثل «عفونة أو مستنقع» أو «أفسد أو قاذورات» التي يجب أن نأخذها أولا بمعناها المادي لكنها كذلك ذات مفهوم مجازي يجب أن نفكر فيه سريعا.. إن الانتقال من الظاهرة المادية أو الطبيعية لمنابع المياه المعدنية التي لوثها البخار الفاسد القادم من الأماكن الملوثة الى التطبيق المعنوي. وهو المجتمع الذي أفسدته لا أخلاقية بعض الموظفين وعدد كبير من أصحاب النفوذ يكون غالبا ضمنيا ولكن ربما يحدث أن يمد إبسن يد العون الى الذين لا يفهمون بسرعة..

هوفستاد - لقد قلت أمس أن المياه قد أفسدها عدم نقاء التربة.

ستوكمان - نعم دون شك، إن هذا يأتي من الحوض الملوث هناك في موليدال.

هوفستاد - اغفر لي يا سيدي الدكتور، انني اعتقد أن هذا ناتج من مستنقع آخر.

ستوكمان - أي مستنقع اذن؟

هوفستاد - المستنقع الذي تفسد فيه كل حياتنا البلدية.

ستوكمان - ولكن ربي! . . . ما الذي تحكيه هنا؟

هوفستاد - ان كل شؤون المدينة بين أيدي مجموعة صغيرة من الموظفين. . لقد حجز ستوكمان قاعة ويجب أن يعد فيها مؤتمرا خاصا بمسألة منابع المياه المعدنية. وينصرف القاضي كي يمنعه من معالجة هذا الموضوع. . فيتحدث ستوكمان عن موضوع آخر تماما [على الأقل ظاهريا] دون أن يبدو عليه أي تأثر أو ارتباك. إنه يريد أن يوسع نطاق المناقشات.

«لقد قلت انني أريد أن أتحدث عن الاكتشاف الكبير الذي قمت به خلال الأيام الأخيرة. . لقد اكتشفت ان جميع موارد حياتنا الفكرية قد سممت وأن مجتمعنا السياسي بأكمله غارق حتى جذوره في تربة ملوثة بالأكاذيب». وبعد هذه المقدمة المثيرة انطلق ستوكمان ينتقد بشدة الديمقراطية المتحررة. . كان إبسن قد أشار من قبل بصورة رمزية الى فساد المجتمع في

مسرحية **دعائم المجتمع** وكان يمثل هذا الفساد تلك المراكب الشراعية البالية التي شرع رؤساء العمل الذين لا ضمير لهم في إصلاحها بصورة غير أمينة، بواسطة العمال الذين يخشونهم؛ معرضين بهذا المسافرين أو طاقم المركب، الذي يجهل هذا الموضوع، لموت شبه محقق. إن الفساد وطبيعة المستنقعات تثير بالطبع نفور إبسن الذي يفضل التربة الصلبة والمياه الصافية. تقدم لنا مسرحية **البطة المتوحشة** مجموعة من الشخصيات التي تورط نفسها - ليس بسبب إنعدام الأخلاق - ولكن لأنها ترفض أن تنظر الى الواقع وجها لوجه أو أن ترى نفسها على حقيقتها. إن الحيوان الذي يعطي إسمه للمسرحية - **البطة المتوحشة** - حين أصيب بجرح خطير، راح يغوص برأسه، أولا في قاع الإناء، بدلا من أن يحاول أن ينجو بنفسه. إن إكدال العجوز قد أصاب واحدة من هذا البط بجرح، ولكن كلبه هب لنجدة الحيوان واستطاع أن ينقذه ويعيده إليه.

إن عائلة إكدال تشعر بنوع من التفاؤل لوجود هذا الحيوان الجريح في ركن من مخزن الغلال. أما هجالمار إكدال فهو يعيش خاملا، يحيط نفسه بالأوهام ولا يسعى الى الخروج من وضاعته الحالمة، أو الانطلاق بخطى ثابتة نحو مستقبل أفضل.

إن جريجر فيرل «محلله»، يعرض عليه صورة لذاته:

جريجر - عزيزي هجالمار، إنني أعتقد أن هناك شبها ما بينك وبين تلك البطة المتوحشة.

هجالمار: البطة المتوحشة؟ كيف هذا؟ ما الذي تريد أن تقوله؟

جريجر - لقد تركت نفسك تغرق ووقعت في الأعشاب المتشابكة في القاع، أنك لا شك تلمح الى الضربة القاضية التي تلقاها والدي في جناحه والتي تلقيتها أنا في نفس الوقت.

جريجر - ليس هذا ما أفكر فيه. أريد أن أقول أنك تلقيت ضربة سيئة ولكنك غصت في المستنقع المسموم، إنك مصاب بمرض بطيء خبيث. وقد استسلمت للغرق حتى القاع لكي تموت في السواد.

(٣، ٤٦)

ولكن هذه البطة المتوحشة ليست فقط إستعارة أورمزا، إنها موجودة بصورة مادية ملموسة. إنها تتحرك بصعوبة في حجرة السلم حيث تحتفظ عائلة إكدال بكنوزها عديمة القيمة. وينفتح باب ذلك المأوى أو الملاذ قليلا ونستمع الى الصغيرة هيدفينج التي تريد - في لحظة من لحظات نكران الذات أو التضحية - أن تقتل الحيوان المسكين الذي تعشقه. وفي النهاية تقتل نفسها.

الثراء المرئي لمسرحيات إبسن:

على أي حال فان الرمز عند إبسن لا ينحصر في إطار الصور الذهنية أو النفسية ولكنه يؤثر على حواسنا، وبصفة خاصة حاسة البصر. إن إبسن كما نعرف له قدرة التخيل فهو يرى

تطور شخصياته في نفس الوقت الذي يستمع اليهم يتحدثون، إنه يوجه المخرج، يحدد حركات كل شخصية وموقعها. إن هذه التوجيهات المسرحية متعددة ولا تترك أي مجال للشك. ومع هذا فان إبسن يعطي بعض المعلومات الاضافية الى رجال المسرح الذين يقومون بمناقشته وتشهد على ذلك تلك الرسالة التي وجهها إبسن إلى أوجست ليندبرج السويدي. «لكي أجيب على سؤالك فانني أسارع بأن أقول لك ان **البطة المتوحشة** - مثل مسرحياتي الأخرى - يتم توجيهها من قاعة المسرح وليس من خشبة المسرح. إنني أضع كل شيء كما أراه وقت كتابة المسرحية، في اللحظة التي قتلت هيدفينج فيها نفسها يجب أن تكون ممددة على الأريكة بحيث تكون قدماها مستندتان على المسرح وتكون يدها اليمنى التي تمسك بالمسدس مدلاة. انني أعلق أهمية كبيرة على الاضاءة في هذه المسرحية وكنت أتمنى أن يكون تنظيمها مرتبطاً بالجو العام الذي يسود كل فصل من الفصول الخمسة.»

[٢٤ نوفمبر ١٨٨٤]

إن البطة المتوحشة لا تشكل في هذا الصدد إستثناء عن القاعدة. إن لعبة الايحاء بالأضواء كانت دائما تحظى باهتمام إبسن. في مسرحية **بيت الدمية** على سبيل المثال يقترح إبسن أن تنخفض الأضواء في وسط المسرح الكبير فيما بين نورا ورانك. نورا قد اعتمدت على مساعدة الطبيب ولكنه يصرح لها بحبه. وفي الوقت الذي يصبح فيه رانك رقيقا تبدأ الأضواء في

الانخفاض. وتنادي نورا - التي تشعر بـالقلق - على مدبرة المنزل لكي تحضر لها مصباحا ويعود الضوء الكامل.

ليس هناك تواطؤ غـامض بين نـورا والعاشق الـولهان. كذلك فان التوجيهات المسرحية في مسرحية «روزمرس هولم» تتيح توضيـح أن الفصل الأول يـدور في ضوء الشمس التي تقترب. أما الفصل الثاني والثـالث فيغمرهمـا ضوء الصبـاح، بالنسبة للفصل الأخير رأى إبسن أن يكون المصباح مضاء . . إن الجو العام للفصل الأول يتلاءم مع هذه الاضاءة المظلمة، التي تعمّدها المؤلف، وهذا التعارض بين الاطار المظلم الذي يمثله القصـر الريفي ولـذة العيش التي نشرتهـا ربيكـا من حـولهـا بوجودها؛ أو بوضع الأزهار في كل مكان في مختلف الحجرات الرسمية في المنزل. أما الفصلان التاليان، فاننـا نشاهـد من خلالهما تحقيقا وبحثا يتطور مع ضوء الصباح المبهر، في حين تضيء النيران الأخيرة في المساء نهاية المسرحية كما هي العادة في جميع المسرحيات التراجيدية.

وكما أوضح جون نورثنت وهو ينظر عن كثب للتعليمات الي قدمها إبسن بشأن الديكور والملابس والاضـاءة والاخراج. . فاننا ننفذ بعمق في الفكر الذكي لهذه النصوص المسرحية. هل تـظهر هـذه التوجيهـات. . . إبسن كمؤلف واقعي أكثر منه رمزي؟ ان التنازع لا جدوى منه فهذه التوجيهات تطلعنا على الحقائق النفسية.

وهي تساعدنا أحيانا على فهم ما وراء الحديث من ظواهر تجري داخل نفسية الشخصيات وضمائرها. وأحيانا، تساعدنا بكل بساطة على تحديد وضع وموقف كل شخصية، وخصائص الوسط الذي تعيش فيه، وخلق جو عام لها.

إن ديكور بيت الدمية يصور لنا بصورة غير مباشرة سكان أحد المساكن. إن الشقة مريحة ولكنها ليست فاخرة.

إن رقة الذوق تغلب على المنزل.. إن هيلمر يتباهى دائما بأنه متذوق للجمال.. نورا هي ابنة رجل يعتبر واسع الاطلاع والمعرفة. وهم يملكون بيانو ويفتخرون باقتناء التحف التي تزين الرفوف. وينتمون الى البرجوازية الراقية. ولكنهم ليسوا أثرياء. النار مشتعلة في المدفأة، الأمر الذي يدل على أننا في الشتاء. ستقوم نورا على التو بوضع شجرة عيد الميلاد في مكانها وهكذا يتحدد تاريخ الأحداث نفسه.

إن عيد الميلاد... عيد العائلة وهذه المسرحية تعد بالتحديد مسرحية عائلية سنشاهد أحداثها. فإن نورا ينبغي عليها أن تسيطر على أحاسيسها بعد مرور كروجستاد ولكن هناك بعض الأحداث العفوية، وبعض الكلمات التي تمتمت بها كادت أن تفضحها. لا أحد من حولها يدرك حيرتها وقلقها. هيلمر نفسه لم ير شيئاً [وعلى أي حال فإنه ليس اخصائياً نفسياً]. ومع هذا فإنه فكر للحظة أنه فقد سيطرته على زوجته حين راحت نورا تؤدي أمامه وأمام رانك الرقصة التي ستقدمها في اليوم

التالي عند بعض الأصدقاء. وهنا أراد إبسن أن ينقل من خلال الحركات والرقص والملابس رسالة لم يشأ أن يعبر عنها بالكلمات. إن تلك الرقصة قد علمها هيلمر لنورا. إنه يريدها أن ترقص بتحفظ ورقة وذوق. ولكن ها هي نورا تنسى في صحبته الدرس الذي علمه لها ويغلب عليها وحي خاص بها، وليد اللحظة وها هو هيلمر صاحب التذوق والقلب الجاف يندهش ويصدم. ثم يجلس رانك أمام البيانو ويلعب نفس القطعة الموسيقية ولكن بحماس أكثر، وتمكن أكبر من هيلمر. وترقص نورا إذا في نشوة متزايدة وتنساب خصلات شعرها على كتفيها ويضطرب هيلمر وهو يرى نورا وقد انطلقت في فجور، لم يعهده فيها. إن هذه المفاجأة تعد تجسيداً مسبقاً للنهاية.

هيلمر يكتشف للمرة الأولى أن داخل نورا شخصية مختلفة تماماً عن الزوجة المهذبة المرتبة التي يلتقي بها كل يوم.

هيلمر: (على البيانو) - أبطأ يا نورا... أبطأ؟...

نورا: لا أستطيع أن أفعل غير ذلك.

هيلمر: بتحفظ أكثر يا نورا.

نورا: بل هكذا ينبغي أن نرقص.

هيلمر: (يتوقف عن العزف) - لا - لا. هذا لا يصلح مطلقاً.

نورا: (تضحك وهي تحرك الدف) - أليس هذا ما كنت أقوله لك [٤٢، ٤٥٨] ربما تتشابه نورا في تعبيرها عن رغبتها في الحياة - يدفعها الأمل اليائس - مع الحشرة التي تصارع وتقاوم أمام المصيدة التي وقعت فريسة لها... (وهذا هو في الواقع الموضوع الأساسي للرقصة) على أي حال فإن هذه الرقصة تتيح للمتفرج أن يعلم الكثير عن إرادة نورا الحائرة الشرسة بصورة أفضل من التطورات البلاغية للمناجاة المسهبة.

كذلك فإن ملابس نورا ذات دلالة مباشرة. وفي خلال تلك البروفة الأخيرة إحتفظت نورا بثوبها المعتاد ولكنها التفت بشال ألوانه زاهية يوحي بالاضافة إلى الدف الذي تمسك به، بالتحول الذي طرأ على شخصيتها. وحين انتهت تلك السهرة الصاخبة، عادت نورا على غير إرادتها إلى منزل الزوجية. وهي تتطلع بصفة خاصة إلى تأجيل ساعة النهاية. إنها تلتف بوشاح أسود يغطي زيها التنكري الايطالي. ومع هذا فإن هيلمر يتصور أنها لا زالت سعيدة. إن ذلك الوشاح الأسود يدل على قلقها القاتل. وهناك في صندوق الخطابات كانت الرسائل في انتظار هيلمر. لكن هيلمر رفض قراءة هذه الخطابات. فقد كان يريد أن يذهب على الفور مع زوجته إلى حجرة الزوجية بعد أن لعبت الخمر ومشهد الرقصة برأسه. لكن نورا تلح، وهنا تحدث المأساة. هيلمر يثقل على نورا باللوم.. ثم تحضر مدبرة المنزل خطاباً آخر من كروجستاد. وفي هذه المرة يسارع هيلمر بالغفران

من فرط سعادته بأنه نجا. نورا تختفي من الباب الأيمن... هيلمر يحاول دون جدوى أن يمسك بها.

هيلمر: لا. فلتبقي هنا.. [ينظر هيلمر إلى الداخل] ماذا ستفعلين في حجرتك؟..

نورا - [من الداخل] - سألقي بهذا الزي التنكري. (٣,٤٧٤) وأثناء تغيير نورا لزيها، راح هيلمر يستخدم شتى أساليب الكلام لتهدئتها كما لو كان يريد أن يريد أن يطمئن نفسه. كان هيلمر يفترض دون شك أن نورا سوف تظهر من جديد مرتدية قميص نوم شفاف... ولكن لا...

نورا... [مرتدية ثوب الخروج المعتاد] - حسناً.. ها أنذا قد بدلت ثيابي.

اقترحت نورا على هيلمر أن يتناقشا بشأن مختلف الموضوعات الخطيرة. ولكن المناقشات الطويلة تدهش هيلمر، تثير غيظه.. انها تريد أن توضح معه مختلف الموضوعات.. فهي تتعرض لتحول وتغير جذري - إن عبارة [الإلقاء بذلك الزي التنكري] وذلك التغير المعبر لملابسها الذي تلاه، يعدان أكثر تعبيراً من أي مناجاة مسهبة. لقد ارتدت نورا ثوباً للسفر كما لو كانت سترحل... والواقع أن الحياة الزوجية بين الزوجين لا يمكن أن تستأنف على نفس النمط أو بنفس الشكل الذي كانت عليه من قبل، نورا ترى انها ينبغي أن تعتكف. فهي إذا

توشك أن تضطر للرحيل لكي تسأل نفسها بكل جدية عن وضعها الخاص ومكانتها في المجتمع - لهذا إذاً ارتدت في هذه الساعة المتأخرة من الليل زي الخروج.

وفي الوقت الذي كانت تعود فيه من تلك السهرة الشهيرة كانت تلتف في وشاح أسود. أما ربيكا في مسرحية روز مرس هولم فقد كانت طوال المسرحية تشغل وشاحاً أبيض بالكروشيه. وقد ارتدت هذا الوشاح وهي متعلقة بذراع زوجها روزمر قبل أن تعبر تلك القناة المشؤومة. إن هذا الوشاح هو وشاح مصيرها الذي نسجته ببطء بيدها والذي يعبر لونه عن خيول الموت الشهيرة؟ خيول روزمرس هولم البيضاء. إن عالم المعتقدات الشعبية يحتل مكانة خاصة ومحيرة من المرحلة الأخيرة من مسرح إبسن كما كان في المرحلة الأولى منه.

إن خطوط الأساطير السحرية الراقصة ترتسم ما بين السطور خلف مأدبة سولهوج وخلف اولاف ليلجكرانس ولكن فكرة المحبة تظهر فيما بعد في تركيب مسرحيتي رومز سهولم وسيدة البحر.

وفي مسرحية إيولف الصغير تذكرنا العجوز الساحرة بالأساطير الألمانية وبهانز لاعب المزمار. فإذا كان فرويد قد استقى معلومات ثمينة من خلال فحصه الواعي لمسرحيات إبسن فإن

مسرحية روز مرس هولم يمكن أن تعتبر نوعاً من التحليل النفسي الطويل [الذي لا يتبعه أي نوع من الشفاء].

يبدو أن إبسن قد تأثر بجاذبية اللاوعي الجمالي وهو يعد رائداً في هذا المجال. ثم يتبعه بعدِ ذلك س. ج جونج - إن تركيب المسرحيات الأخيرة لابسن يسبق تقدم علم النفس المعاصر. ولكن إبسن يخلق أسلوباً درامياً متميزاً عن طريق فتح آفاق غير منتظرة أو متوقعة أمام مشاهديه. وينجح بصفة خاصة ي تفادي أخطر العقبات فهو لا يقع في المساوىء الطبيعية السطحية غير المتميزة. إن محاولة تفسير الأشباح على أنها دراسة علمية طبية عن الأمراض التي كان يطلق عليها أمراضاً مخزية من قبيل الخطأ - كما أننا نسيء فهم إبسن إذا ما وضعناه في صفوف الوضعيين والعلميين الذين يخضعون لأحدث اكتشافات علم الفسيولوجيا ويحولون افتراضات دارون إلى عقائد راسخة. إن عامل الوراثة الذي اهتم به إبسن يتصل بمكاسبنا وما ندين به من الناحية الروحية والأخلاقية. وإذا كان إبسن قد لعب بلفظ الوراثة فذلك لأنه كان يبحث وراء المقدسات. لقد أدرك في مبدأ الوراثة شيئاً حديثاً يعادل (fatum) عند القدماء. لقد كان الناقد النرويجي على حق حين حيا في مسرحية الأشباح إحدى المسرحيات التراجيدية الحديثة.

إبسن وأتباعه:

إن هنريك إبسن - من بين جميع المؤلفين المسرحيين

الذين كتبوا في القرن التاسع عشر - هو دون شك المؤلف الذي عرضت مسرحياته كثيراً وفي عدد كبير من الدول. ربما اشتهر إبسن في بادىء الأمر بفضل أفكاره التي يدافع عنها ككاتب مقالات نقدية. لقد تأثر عدد كبير من المتفرجين والقراء بمسرحية **بيت الدمية**. ولكن هذه المسرحية أثارت كذلك فضيحة. ففي ألمانيا؛ توسلت إحدى الممثلات اللاتي تميزن برقة الشعور إلى إبسن أن يكتب من أجلها نهاية أقل قسوة تعود فيها نورا نهائياً إلى منزل الزوجية وتأخذ مكانها إلى جوار أولادها وقد امتثل إبسن لرغبتها. وفي الصين، عرضت مسرحية **بيت الدمية** مرات كثيرة فيما بين سنة ١٩٤٠-١٩٥٠ في الوقت الذي كان الناس يتأثرون بالرسالة التحررية للمسرحية. أما في مصر، فإن القيمة الاجتماعية لمسرحية إبسن تبدو عصرية للغاية حتى وقتنا هذا.

لكن إبسن قد حظى بالاعجاب بصفة خاصة كعالم نفسي وكمؤلف مسرحي - إن تلاميذه كثيرون - وألمعهم دون شك هو جيرار هوتمان. هل كان يتاح له أن يكتب **هينشل سائق العربة** أو **نفوس وحيدة** لو لم يكن قد قرأ بعناية مسرحية **روزمرس هولم**؟ وفي انجلترا حظي إبسن ولا يزال يحظى بعدد كبير من المعجبين والأصدقاء.

كما أن جورج برناردشو الذي كان من أشد المعجبين قد حلل جيداً ظاهرة «الإبسنية» وفي فرنسا، ينبغي بصفة خاصة أن نذكر فرانسوا دي بيرل. كما أن الايطاليين قد أضمروا له

الاعجاب ولعبت مسرحياته بكل حماس. ولم يكن إبسن غريباً على بيرانديللو.

وفي روسيا قدم رواد المسرح الحديث الطليعي مسرحيات إبسن بنجاح كبير. كما أن مسرحية طائر النورس لتشيكوف تتشابه من نواحي كثيرة مع البطة المتوحشة لإبسن.

لكن كل هذا كان في القرن التاسع عشر أو على الأقل قبل الحربين العالميتين. ما الذي يمثله إبسن في فرنسا في وقتنا الحاضر؟ إننا كثيراً ما نضع المؤلفين الكبيرين للمسرح السكنديناڤي: ستريندبرج الذي ينتمي بالنسبة إلينا إلى المسرح الطليعي الحديث، وإبسن الذي نلقي به إلى الجانب الآخر وجهاً لوجه. - ويرى البعض أن إبسن ينتمي إلى مجموعة المؤلفين الذين لا يمثلون سوى أهمية تاريخية - إن ستريندبرج دون شك يردد في آذاننا صدى أحدث بمسرحياته المنفصلة، وشخصياته الشرسة، وحواره المفكك بصورة علمية. ولكن لا ينبغي أن ننسى كل مايدين به ستريندبرج من جانبه لإبسن.

هل كان في مقدور ستريند برج هو أيضاً أن يحدد الجوانب النفسية لمسرحياته الطبيعية. أب ومدموازيل، جولي والدائنون، لو لم يكن قد قرأ بعناية وحلل من خلال دراسة ثاقبة مسرحية روزمرس هولم؟ وعلى العكس فإن إبسن لم يخض مجال مسرح الاعتراف إلا بعد ستريند برج. لكن بوركمان يسبق رقصة الموت كما أن النهاية الدرامية تسبق سوناته الأشباح.

وإحقاقاً للقول، فإن مسرح إبسن يقدم لنا مثل جانوس صورة مزدوجة. إن المسرحيات المتقنة لإبسن تثير غيظنا بعض الشيء كما أن ميكانيكية مسرحية **دعائم المجتمع** على طريقة سكريب أو الفصل الخامس من مسرحية **عدو الشعب** تحملنا اليوم على الابتسام حين لا تثير أعصابنا.

إن الإعداد العلمي الذي نكتشفه حتى في الأعمال الرائدة مثل **هيدا جابلر** أو **روزمرس هولم** يفسد علينا متعتنا.

وإذا كنا نفضل اليوم «المسرح المنفتح» على أرقى أنواع ميكانيكية الساعة، فلماذا إذا لا نعود إلى أولى الأعمال الرائدة ولماذا لا نعيد **براند** وبصفة خاصة **بيرجينت** الذي ينبغي أن تعاد ترجمتها والتي يجب أن نرد إليها شيئاً من ملكتها الشاعرية التي ينبغي دون شك أن نطوعها بجرأة! إن الأعمال الرائدة الأخيرة مثل **ج. ج. بوركمان** أو **المشهد الدرامي** قد أهملت لدينا. الأمر الذي يشكل دون شك خسارة كبيرة. إن إبسن كان يستحق بالتأكيد مصيراً أفضل مما عرفه في فرنسا. لأننا ينبغي دائمًا أن نعود إلى هنا. وأن نرجع إلى المنبع وأن نعيد قراءة النص النرويجي. وأن نقيم ترجمة جديدة، صحيحة، متينة وجريئة ويمكن أن تقدم على المسرح. إن غالبية الترجمات التي قدمت حتى يومنا هذا في فرنسا لم تترك لدينا أي مجال للشك في أن أحد كبار شعراء المسرح الذين شهدهم العالم يسمى هنريك إبسن.

نصوص ومستندات

١ - في مكتب إبسن:

[مخطوطات وملحوظات خاصة بالكاتب]

دعائم المجتمع

ملاحظات خاصة بالكوميديا (١٨٧٠):

إن الملحوظة الأساسية في المجموع تتصل بالنساء اللاتي يغرقن في الخجل وسط خضم هائل من نشاط الرجال الذي يتركز حول موضوعات تافهة ويسبب الضيق ولكنه يفرض نفسه.

(يتبع ذلك سرد للشخصيات التي سنجدها كلها تقريباً في المخطوطات التالية).

إن ضابط البحرية الذي يعود إلى بلاده قد سبب خلال فترة قصيرة اضطرابا كبيراً في المدينة الصغيرة. ولكن هذا الاضطراب كان أوضح ما يكون في مجتمع النساء وبصفة خاصة وسط الشباب. وبالنظر إلى هدا، فإنه من الطبيعي أن يكون قد

أثار الاستياء في صفوف البرجوازيين المعتدلين. فقد تسبب الجولة التي قام بها على طهر الحصان في إثارة نوع من الاستنكار. وهم الآن يعدون لنزهة كبيرة بالمراكب الشراعية تتقدمهم المراكب الجديدة ومركبان آخران قد زينت كلها بالأعلام. وفي المساء، بعد أن أقاموا حفلاً في الغابة، عادوا في موكب حاملين المشاعل والأبواق. ويعبر البرجوازيون في غضب عن اعتراضهم وسخطهم. وجدير بالذكر أن إبسن أراد أن يقدم نوعاً من الرمز يقصد به تحرر المدينة من العادات القديمة وبدء حياة حرة جميلة جديدة.

خطه وملاحظات خاصة بالكوميديا:

١٣ اكتوبر ١٨٧٠:

بعد مرور عدة أعوام، عاد الضابط وتسببت عودته في إحداث اضطراب وارتباك في المدينة الصغيرة. لقد كان دائمًا رجلاً مغامراً. هناك تناقضات، في طباعه نوع من الطمأنينة والهدوء أنا متعب.. منهك القوى.. ثم تبدأ التصرفات الخبيثة.. تنظم رحلة طويلة على ظهور الخيل مع جميع نساء المدينة، الأمر الذي يتسبب في فضيحة حقيقية. وفي اللحظة الأخيرة إعتذرت غالبية المدعوين ولم يشترك سوى الأفراد المقربين من العائلة وبعض الأشخاص. ووجد الأخ الأكبر، ذلك الإنسان المحترم الذي يشغل عدة وظائف هامة، وقد مسته

السمعة السيئة التي بدأت ترتبط منذ هذا الحين بالعائلة. وتتميز هذه الشخصية بتعلق يصل إلى حد التعصب للتقاليد. الأم - بشعرها الرمادي الجميل - ترتدي على رأسها وشاحاً من الدانتيل. المرأة الرومانسية المتلهفة - والأخت التي تتميز بالأخلاق القويمة المتينة وعمق النفس والتي استطاعت أن تحتفظ بالسر بكل اخلاص. والإبن المتبنى الذي يبلغ من العمر ستة عشر عاماً ويعيش في الأحلام ويغرق في الآمال الوهمية.

ملاحظات [١٨٧٥]:

موجز [عرض ملخص]

الفصل الأول:

الحديقة الشتوية ذات الفتحات الواسعة في منزل «قبطان الصناعة الكبير»... إن نساء المدينة مجتمعات وهن تقمن بأشغال يدوية بالإبرة لصالح «ضحايا الانحلال الخلقي» وقد أدلى مدرس الثانوي بحديث عن التقوى موجه لهؤلاء النساء.. وتمثل خلفية المنظر أحد ملاك الفابريقة الذي يتحدث عن الأعمال مع أصحاب النفوذ الأثرياء في المدينة. وتنشب مناقشة حامية يشترك فيها فالبورج الذي يرى الحياة غير محتملة في هذا المكان ويريد أن يعود إلى بيت والدته - ومن خلال الحديت تعطى معلومات خاصة بكل ما يسبق بداية الأحداث.

ويعلن وصول السفينة التي تعرضت لعطل في. ويصل

قبطان السفينة ويعرفه الجميع انه أولاف... يعود من كليته ويقص أن خالته لون كانت على ظهر السفينة... وتسود الجميع الدهشة، وتختلف ردود الفعل وتظهر من فتحة الباب عند اسدال الستار.

الفصل الثاني:

إن عودة هؤلاء المسافرين إلى بلادهم تحدث اضطراباً في المدينة وتتردد الشائعات حول الثروة الضخمة التي جمعها القبطان وعن الفضيحة السابقة مع والدة فالبورد ويرحب مدرس الثانوي بمشروع الخطبة مع عائلة فالبورد. وتبدأ المواجهة بين صاحب المصنع والقبطان.

الفصل الثالث:

وتعلم أن المركب لم تكن قد أصلحت في ظروف عادية ويعلن الشابان عن خطبتهما ويحتفل بهما. تصل معلومات جديدة من الترسانة البحرية. إن صاحب المصنع يقع فريسة للحيرة وقد اتفق على أن يلوذ الجميع بالصمت فيما يختص بأكمله.

الفصل الرابع:

هناك اتفاق سري بين القبطان **وفالبورد**. إن إنشاء خط السكة الحديدية قد تم الاتفاق عليه. فرار أولاف مع هؤلاء الذين يغادرون بلادهم. يسود التوتر في انتظار الكارثة النهائية.

* * *

الشخصيات:

برنيك: تاجر الجملة وصاحب الغابة والمصنع.

مدام برنيك: زوجته.

مارجريت: ابنتهما.

زوجة الكولونيل: برنيك الأم.

مادز تومسون: معد وصانع السفن.

رودستاد: مدرس الثانوي.

مدام رورف: ممثلة سابقة.

دينا: ابنتها.

الآنسة: هيسيل.

كابتن: جون تينيسون.

ايفتسون: المدرس الخاص.

[٨، ١٥٥-١٥٨].

(إن دار نشر ساملد فركر تقدم بالإضافة إلى ذلك، خطتين منفصلتين للأحداث) كتبتا فيما بين عامي ١٨٧٥-١٨٧٧، بالإضافة إلى خطة للفصل الثاني تمت مراجعتها. إن آخر الخطط الكاملة تحمل العنوان النهائي وهو **دعائم المجتمع**.. وتأتي بعد

ذلك خمس محاولات للكتابة تشمل بعض المشاهد الكاملة، خاصة المشاهد الخاصة بالفصلين الأول والثاني. وهكذا يختفي شيئاً فشيئاً الطابع الكوميدي، الذي كان واضحاً خلال المذكرات الأولى، ونقترب أكثر فأكثر من التصوير الدرامي الجاد الذي يظهر في النص النهائي.

* * *

نظرة إجمالية على بيت الدمية:

روما في: ١٩ سبتمبر ١٨٧٨م.

هناك نوعان من القوانين الروحية، نوعان من الضمائر، أحدهما يكمن في الرجل والآخر يكمن في المرأة، وهو مختلف تماماً عن الأول. إن النوعين لا يتفاهمان، ولكن المرأة - في الحياة العملية تخضع لقانون الرجل.

وفي نهاية المسرحية لا تعلم الزوجة مطلقاً أين هي، ما هو مكانها، .. إن الشعور الطبيعي من ناحية، والسلطة من ناحية أخرى، ينجحان في تضليلها تماماً. إن المرأة لا يمكن أن تكون هي نفسها في مجتمعنا الحاضر الذي يعد مجتمعاً يقتصر على الذكور، وتحكمه قوانين صاغها رجال ويتحكم فيها قضاة ومحلفون ينظرون إلى تصرف المرأة من وجهة نظر الرجل.

لقد ارتكبت خطأ، ولكنها تفخر به؛ لأنها تصرفت بدافع من حبها لزوجها، لكي تنقذ حياته، ولكن هذا الزوج الذي يلتزم بنمط الحياة العادية يحرص على أن يتصرف بطريقة مشروعة ويفحص المسألة من وجهة نظر الرجل. إن هناك مأساة في داخلها، لأن الإيمان بالسلطة استبد بها وجعلها تضطرب ففقدت إيمانها بحقها الروحي، بقدرتها على تعليم أطفالها... إن المرأة في مجتمعنا الحاضر تذبل ثم تموت، كما يحدث لبعض الحشرات التي بمجرد أدائها لوظيفتها في التكاثر تموت. إنها تحب الحياة... تحب زوجها وأطفالها.

تعصف بها الأفكار بشدة من وقت لآخر وتتعرض لنوبات من القلق والرعب. إنها ينبغي أن تتحمل كل شيء بمفردها..

إن الكارثة تقترب بصورة لا يمكن تفاديها... يأس، نضال وضياع.

ملحوظة في الهامش: لقد تصرف كروجستاد بصورة منافية للشرف لكنه رغم هذا استطاع أن يحقق بعض الثراء... لكنه لا يكتفي بالثراء المادي. بل يريد أن يستعيد شرفه.

الشخصيات:

ستنسبورج: نائب مدير مكتب الوزير.

نورا: زوجته.

الآنسة: [عدلت إلى السيدة] ليند [وأضيفت كلمة أرملة].

كارين: خادمة الأولاد عند عائلة ستنسبورج.

مدبرة المنزل عند هذه العائلة.

سمسار في المدينة.

أطفال عائلة ستنسبورج الثلاثة.

الدكتور رانك.

* * *

ملاحظات خاصة بمسرحية الأشباح [العائدون]:

إن هذه المسرحية ستكون صورة من الحياة.. الإيمان لذي انهار منه أساسه. لكن لا ينبغي أن نقول هذا... بيت لاستقبال البحارة... ينبغي أن يكونوا سعداء لكن كل هذا ليس إلا ظواهر بحتة. كل هذا ليس إلا أشباح.

هناك نقطة رئيسية: لقد كانت مؤمنة ورومانسية. وقد بقي لديها شيء من هذا حتى حين ستتجه فيما بعد للأفكار المختلفة تماماً. «كل شيء عبارة عن أشباح» كل هذا يؤثر على ذريتهم لأسباب خارجية تماماً ليست دينية أو روحية.

هي، تلك الطفلة الطبيعية، يمكن أن تتخلص من المشكلة إذا تزوجت الإبن... ولكن ماذا بعد ذلك؟.

إن المرأة اليوم التي تساء معاملتها كإبنة وكأخت وكزوجة والتي لا تراعى في تربيتها مواهبها، والتي تحرم من حقها في الميراث والتي تمتلىء نفسها بالمرارة، تلك المرأة هي التي ستصبح أم الجيل الجديد. . ما الذي سينجم عن ذلك؟.

هذا هو ما ينبغي أن يكون ملحوظتي الرئيسية: التبلور الفكري الفعال الذي شهدناه في مجالات الأدب والفن الخ. . . من جهة. . والبشرية التي تخطىء طريقها من جهة أخرى.

إن الرجل الكامل قد كف عن أن يكون الثمرة الطبيعية تماماً مثل القمح أو أشجار الفاكهة أو فصيلة المولدين أو الخيول أو الكلاب الأصيلة أو حدائق الكرم الكبيرة.

المأساة هي أن البشرية كلها تعد [فاشلة]. فحين يصر الإنسان على أن يحيا وأن يتطور بصورة آدمية فإنه يصاب بجنون العظمة.

إن البشرية كلها وبصفة خاصة المسيحيين مصابون بجنون العظمة. . . انهم في بلادنا يشيدون الأضرحة للموتى. . . لأن علينا واجبات تجاههم. . إننا نسمح لمرضى الجزام بالزواج. . . ولكن ما هو مصير نسلهم؟. . . ما هو مصير الأجيال التي ستولد؟. . .

* * *

ملاحظات على ورقة منفصلة:

(بقلم برليوت إبسن):

لقد كانت في شبابها شديدة التقوى وشديدة التأثر بالدين وقد تزوجته لهذا السبب من جهة.. ولميلها الشخصي لذلك العبقري اللامع و«الطفل المزعج» من جهة أخرى.. لقد غادر المدينة... ونال هو (ترقية) في وظيفته - يصل في نهاية الأمر إلى درجة مدير في الشرطة - إنه موظف نموذجي من جميع الزوايا، وبالإضافة إلى ذلك فهو تقي ورع. ويرزقان بطفل ثم بطفل آخر يموت وهو لا يزال صغيراً. وقد ألحق الإبن الأكبر منــذ سن مبكرة بإحدى المدارس الداخلية التقليدية.. ولم تتح له إلا نادراً فرصة زيارة عائلته..

وقد مارس الأب مهامه خلال سنين طويلة يحيطه الجميع بتقديرهم.. كما كانت هي تحظى باحترام الجميع لانهم كانوا يعتبرونها «الوجه الحسن لعبقريته».. ولدهشة الجميع فإن الثروة التي جمعها قد استخدمت في إنشاء مؤسسة وها نحن في انتظار افتتاحها.

هنا تبدأ المسرحية.

[٩، ١٣٧].

* * *

ملحوظات خاصة بمسرحية روزمرس هولم:

«الخيول البيضاء»:

هــو: تلك الطبيعـة الرقيقـة، المحترمـة المتميزة، ذلـك الإنسان الذي اعتنق الأفكار التحررية.

علاقة مؤسفـة بامـرأة يغلب عليها الحـزن شبه مجنـونة وانتهت حياتها بالغرق. هي: مربية ولديه... إنسانة متحررة، مزاجها ناري، طموحة، غير مبالية ولكنها تعرف كيف تحافظ على المظاهر، لكن المحيطين بها يعتبرونها الجانب السيء لهذه العائلة.

إن الجميع يسيئون الحكم عليها وهي تتعرض لعدد كبير من الشائعات.. الإبنة الكبرى: فريسة الوحدة والفراغ.. وهي موهبة أصيلة حقيقية لا تجد طريقة للتعبير عن نفسها.

الإبنة الصغرى: وهي تتأمل ما حولها وقد بدأت العواطف تعصف بها..

الصحفي: عبقري، ومتسكع.

مخطط إجمالي:

الآنسة تتحدث في حجرة الجلوس بمنزل القس.. الطالب يعـود من النزهـة.. المعد السـابق بالصيـدلية يصـل حـاملاً رسالة... يصل المدير في زيارة حاملاً دعوة تلقى القبول..

وهنا يجب أن يظهر تحول في الآراء.. العائلة تبقى وحدها.. ينصب الحديث على الخيول البيضاء.

* * *

أول محاولة لكتابة «سولنس» البناء:

كانا يعيشان معاً في منزل مريح خلال أيام الخريف والشتاء. تم احترق المنزل. وصار كله أنقاض... ولم يصبح أمامها سوى البحث في الرماد... هناك إحدى الحلى مختبئة داخل هذه الانقاض.. إحدى الحلى التي لا يمكن أن تحترق. ويستمران في البحث دون أن يكلان.. ربما يحتمل أن يجدها وربما وحدتها هي وحتى إذا وجد هذان البائسان تلك الحلى الثمينة التي لا يمكن أن تحرقها النار، فإنها لن تستعيد إيمانها الذي بددته النار.. كما أنه لن يستعيد سعادته التي قضت عليها ألسنة اللهب.

لقد قام إبسن نفسه بنشر هذه القصيدة الصغيرة حيث قدمها كمحاولة أولى لكتابة مسرحية «**سولنس البناء**»، ولكن هذا المستند تم العثور عليه بين المخطوطات الأولى من مسرحية **أيولف الصغير**.

وإحقاقاً للقول، فإن هذه القصيدة التي تصف مأساة زوجين تناسب بالأحرى مع حبكة **سولنس البناء**، حتى ولو كانت فكرة تصوير الزوجين اللذين كبرا في السن وأصابهما

البؤس، حتى لو كانت هذه الفكرة تنتمي لجميع مسرحياته خلال المرحلة الأخيرة.

والواقع أننا نجد في مسرحية سولنس البناء حريقاً مشابهاً. وهو يحطم المنزل الذي كان سولنس وزوجته يعيشان فيه والذي كان ملكاً لعائلة مدام سولنس وكثيراً ما كان سولنس يتطلع بنفس شريرة إلى رؤية هذا المنزل يتحطم. أما مدام سولنس فلم تستطع أن تعزي نفسها من رؤية هذا المنزل يتحطم وذلك بسبب الذكريات التي ترتبط بهذا البناء القديم. ربما كان هذا المنزل رمزاً للماضي الذي يجثم على مصير الأفراد ويمنعهم من أن يحددوا طريقهم بحرية وفقاً لرسالتهم.

وجدير بالذكر أن الكاتب أطلق العنان لخياله إنطلاقاً من نقطة ثانوية [لا تؤثر مطلقاً على الأحداث في مجموعها] ولكنها تعد رمزاً.. وتصبح الرؤية في بادىء الأمر قصيدة... شعرية، ويسبق الرمز التركيب الدرامي.

* * *

الواقعية:

مقتطفات من رسالة موجهة إلى دوق مينتجن.

[كتبت باللغة الألمانية].

إن النظام الداخلي للمساكن القروية في النرويج لا يمثل في وقتنا الحاضر أي طابع قومي مميز. فالمنازل القديمة من هذا

الطراز تتميز بتعدد الألوان التي يغلب عليها الطابع القاتم. وتظهر خلف الستائر الحوائط التي امتلأت بالأخشاب الطبيعية التي ظلت على صورتها الأصلية. أما المدفأة فهي كبيرة ضخمة وهي بصفة عامة تصلح للصهر.. الأثاث من الطراز الأمبراطوري، ولكن الألوان تبدو أكثر قتامة منها في فرنسا.

لقد تصورت صالون مدام ايلفينج من هذا الطراز.. وإذا رغب الإداريون في المسرح الملكي في الحصول على بعض التوضيحات الإضافية فإنني سأظل بالطبع تحت تضرفهم.

ميونيخ في: ١٣ نوفمبر ١٨٨٦.

[١٨، ١١٥].

* * *

الرمزية:

حديث لهنريك إبسن مع وليم آرشر [اغسطس ١٨٨٧].

لقد كنت أحاول أن أجعله يفسر كيف تتبلور في ذهنه الفكرة الرئيسية للمسرحية. ولكن خشية أن استمر طويلاً في طرح أسئلة متطفلة فإنني لم استطع الحصول على أية إجابة تفسيرية حقيقية. ويبدو لي على أية حال أن فكرة المسرحية تظهر قبل الشخصيات وتعقيدات الحبكة المسرحية ومع هذا فقد تخلص مني حين كنت أحاول أن أجعله يدلي بمزيد من التوضيحات.

ورغم هذا يمكن أن نستنتج من تصريحاته أن هناك مرحلة معيشة من الاعداد لمسرحياته يمكن أن ينتج منها بحثاً أو دراسة أو تركيب درامي .عليه بعد ذلك أن يجسد الأفكار كما تمثلت له في شخصياته وأن يعطيها الصبغة المادية من خلال إثارة الحبكة قبل إن تبدأ بالفعل عملية الخلق... وها هي مختلف الخطط والأفكار تتقارب وتتجمع وتبدو المسرحية التي يشرع في كتابتها في النهاية مختلفة إختلافاً كبيراً عما كان قد خطط لها في البداية. إنه يكتب ثم يعيد النص من جديد ليشطب فيه ويلقي بعض أجزائه وتتراكم المستندات والأوراق قبل أن يعد المخطوط الأنيق الذي تطلب جهداً كبيراً والذي سيقوم بإرساله إلى كوبنهاجن.

وفيما يختص بالرمزية، فإنه يقول أن الحياة مملوءة بها وأنه نتيجة لذلك فإن مسرحياته أيضاً تكتظ بها ورغم هذا فإن النقاد يتفننون في اكتشاف كل صور التفسيرات الخفية لمسرحياته التي لا علاقة لابسن بها.

نشرت في مونتلي ريفيو في يونيو سنة ١٩٠٦ وأعيدت في هنريك إبسن، مبنجوان كريتيكال أنتولوجيمس، جيمس ماك فارلان، ص١٠.

* * *

إبسن يتحدث عن ترجمة مسرحياته:

إن البطة المتوحشة تمثل صعوبة كبيرة لأنه ينبغي أن يكون الانسان متآلفاً تماماً مع اللغة النرويجية لكي يدرك أن كل شخصية تستخدم طوال المسرحية نمطا من التعبير الشخصي الذي يميز درجة الثقافة التي حصلت عليها.

وعلى سبيل المثال حين تتحدث جينا مثلاً نفهم على الفور أنها لم تتعلم قواعد اللغة وأنها تنتمي لطبقة اجتماعية متواضعة للغاية. ونفس هذه الملاحظة، يمكن تطبيقها فيما يتعلق بشخصيات المسرحية الأخرى.

كل هذا يثبت أن المترجم عليه أن يتغلب على مشكلات صعبة للغاية.

[١٨، ٢٨٨]

وفيما يتعلق بمسرحية سيدة البحر، فإنه من الضروري أن يكون المترجم على معرفة وثيقة باللغة الدنماركية-النرويجية. إذا أراد أن يتبين ما يميز لغة لنجستراد من نقص في الثقافة ومن عدم الثقة ومن تطبعها بدراسته في دار المعلمين. أو أن يتبين الميل الواضح إلى الفكاهة التربوية الذي يميز أسلوب وتعبيرات ارن هولم اللغوية. ويمكن أن نجد الكثير من مواطن الدقة والصعوبة

التي تقابل المترجم إذا استعرضنا كذلك الشخصيات الأخرى.
[١٨، ١٥٨]

* * *

براند يتحدث عن ترجمة مسرحيات إبسن:

ليس من الغريب أن نجد البعض في فرنسا يعتبر إبسن أحياناً غامضاً للغاية [ذلك اننا إذا حذفنا لون الكلمات ومعناها وترتيب الجمل وتوافقهاالدقيق الخفي] [ذلك إننا إذا حذفنا لون الكلمات ومعناها وترتيب الجمل وتوافقها الدقيق الخفي]... فإن أسلوب المؤلف المتمكن سيختفي تماماً. إن ما تعجز الترجمة عن تحقيقه بصفة خاصة هو نقل الأسلوب الطبيعي وصيغة الحديث الخاصة بالمؤلف المسرحي... ولهذا فقد شعرت بالدهشة وأنا أقرأ في جورنال ووجونكور سنة ١٨٩١ نوعاً من العتاب الموجه لإبسن يتصل بمسرحيته البطة المتوحشة التي قيل ان «أسلوبها المصطنع يتألف دائمًا من كلمات الكتب كما كتب في سنة ١٨٩٥. إن هناك قدر من الفلسفة في المقطع الكلامي عند بومارشيه يماثل المقطع الكتابي عند إبسن السكندنافي».

لقد ثارت جميع أشكال الاعترافات في الشمال على مسرحيات المؤلف النرويجي الكبير.. ولكن إذا كان هناك شيء يتفق عليه الجميع فهو حيوية أسلوبه وواقعيته.

لقد ادعى جول لوميتر بالطبع أن المؤلفين السكندنافيين يفقدون الكثير في ناحية معينة عند ترجمة أعمالهم لكنهم يكسبون أيضاً الكثير في نواحي أخرى من حيث نشر وتقديم هذه الأعمال... إن جول لوميتر يكتشف أحياناً بعض الأساليب الخاصة أو التركيبات المتميزة أو الألفاظ المستحدثة لدى الكتاب الفرنسيين يجد صعوبة في تفهمها، ويستنتج من هذا، أنه لا بد أن تكون هناك أشياء مماثلة عند الأجانب... لكنها لا يمكن نقلها بالتحديد من خلال الترجمة ولكن إذا لم تختفي سوى هذه الخصائص والمميزات فإننا لن نجد متعة في قراءة جوستاف فلومير بالدنماركية أو هنريك إبسن بالفرنسية... لكن آراء إدموند دوجولكسور... تثبت لنا على العكس أن الجانب الطبيعي من الحديث أو الأسلوب هو الذي لا تتمكن الترجمة من نقله وهو الذي يتيح أحياناً الفرصة لظهور ألفاظ الكتب التي تنسب إذا إلى الكتاب الأجنبي.

* * *

لومنييه بو يتحدث عن ترجمة مسرحيات إبسن:

لقد كانت العروض الأولى لابسن دون شك غير دقيقة وغير صحيحة وقد كان الجمهور على حق في استقباله المتواضع لتلك العروض. إنه من الصعب فهم تلك الجمل الطويلة التي اكتظت بالجمل الاعتراضية التي تتعارض وتتشابك مع بعضها البعض، وهي ترجمة صعبة للجمل النرويجية القصيرة التي تتميز

بالبساطة والايحاء الرمزي. ماذا نفعل إذاً أيها السادة؟... إن الأمر غاية في البساطة... لقد كان ينسب دائمًا ما لا يمكن فهمه إلى نوع من الاسلوب الغنائي الحماسي أو الرومانسية الغامضة وهكذا كانوا ينشدون الأغاني الدينية ويتغنون بها ...نعم... لقد كان ينبغي أن يكون هناك عملية تدريب على يدي إبسن لكي يتمكن المترجم من إدراك مدى التقارب بين المزاج الفرنسي والمزاج النرويجي وكيف يمكن أن يكون مترجماً دقيقاً وأميناً على النص.

وأخيراً فإنه كما تخلصنا من جهة أخرى من مسألة الاثارة والمهارة التي كانت تبدو مع هذا واقعية ولكنها لم تكن ضرورية في مثل هذه المسرحيات التراجيدية التي تدور في جو ودّي فقد كان من الضروري كذلك رفض أسلوب الدمى [العرائس] الحية الذي بذل جهداً كبيراً فيه، لكي يقدم إلى الجمهور، شخصيات بسيطة ونفوس بشرية.

* * *

٢ – بصدد بعض العروض المسرحية
(مذكرات ومشاهدات)

أندريه أنطوان:

مدير المسرح الحر يتساءل عما إذا كان ينبغي تقديم مسرحية الأشباح للجمهور.

٢ مارس سنة ١٨٩٠. إنني دائمًا أشعر بالحيرة فيما يختص بمسرحية الأشباح.

إنني أخشى ألا يتقبل جمهور المسرح الحر -الذي يمل بسرعة- ذلك الاسهاب والتطويل، لقد رجوت مندس وسيار وآنس بعد انتهاء البروفة التي قمنا بها، مساء أمس، في شارع بلانش، أن يبقوا بعد رحيل الآخرين لكي ينصتوا إلى قراءة النص ويبدوا نصائحهم... وبعد قراءة النص أخذوا جميعاً بقوة المسرحية ونبرتها الجديدة [...] مندس [...] انقلب في مقعده مطيحاً بشعره إلى الوراء كعادته قائلاً: «صديقي العزيز إن هذه المسرحية يستحيل تقديمها لدينا.» وأبدى سيزار رأيه بكل وضوح قائلاً: «نعم إنها جميلة ولكنها ليست واضحة بالنسبة لعقولنا كلاتينيين. كنت أود أن تكون هناك مقدمة نرى فيها الأب أسوالد والأم ريجين وقد فوجئا برؤية مدام ألفينج شابة... وبعد هذا العرض، يتمكن الجمهور الفرنسي من الاندماج في المسرحية بعد اتخاذ هذه الاحتياطات الضرورية.

ذكرياتي عن المسرح الحر: ص١٦٥-١٦٧:

طلب الكونت بروزور إلى سيار أن يعد اقتباساً لهذه المسرحية وفقاً للترجمة التي أعدها لها... ولكن سيار الذي

تفهمها هذه المرة بصورة أفضل رفض أن يعد هذا الاقتباس.
وأجاب الكونت بروزور قائلاً:

إن المسرحية النرويجية تكتسب قيمتها بصفة خاصة نظراً لبعض الصفات الأصيلة وبعض الخصائص النفسية والأخلاقية المحلية تماماً. ومهما بدت لنا نحن الفرنسيين دقيقة وصعبة الفهم، فإنني متأكد أننا سنكون قد أسدينا خدمة «ضارة» للكاتب إذا قمنا بإعادة أعماله على المسرح وتطويعها لأسلوب تفكيرنا المعتاد في هذا العصر.

لوجيل بلاس، أول إبريل سنة١٨٩٠، ثم أعيدت في ديكاريك، إبسن بجورنسون-ستريندبرج أمام النقاد الفرنسيين ص٣٥ نمرة٣٣.

فرانسيسك سارسي:

يتحدث عن العرض الأول لمسرحية الأشباح التي قدمها أندريه أنطوان في المسرح الحر.

لقد أعلن عن هذه المسرحية في كل مكان بالطبل والزمر والصخب. لن تتخيلوا -ينبغي أن تكونوا قد رأيتم هذا لكي تصدقوا- تلك الضجة الكبيرة التي أحدثها هذا النبأ، ولمدة

أسبوعين، استمرت تلك الحملة الصاخبة من الاعلانات في الصحف... كانت تظهر كل صباح ترجمة لحياة إبسن وتفاصيل لا نهاية لها عن منزله ومكتبه، وطريقة تركيب مسرحياته والحبر الذي يستخدمه ومواعيد وجباته وقائمتها... يا له من إطراء ومديح... إنه فن جديد جاءنا من النرويج ولم يبق بعد هذا النجاح شيء من فننا القومي القديم...، لقد ارتفعت الشمس فلتختفي أيتها النجوم...، وقد امتلأت مجلات الشباب بشتى أنواع السخرية من هؤلاء الذين تجرأوا على إظهار بعض التمرد أو الاعتراض فكانوا يعاملون مسبقاً على أنهم معتوهين وبلهاء. لقد كانوا [ويا لها من إهانة] من الأكاديميين (....).

إنني -أتذكر كما لو أن هذا قد حدث أمس - تلك السهرة التي لا تنسى يوم ٣٠ مارس سنة ١٨٩٠، حيث قدم أول عرض لمسرحية **الأشباح** على مسرح مونبارناس، وكان جمهور إبسن الغفير في موقعه على أهبة الاستعداد بنظرات متوثبة ومهددة في الوقت نفسه. كانت القاعة كلها تشعر برجفة الانتظار...

كان هناك شعور بأنه لو تجرأ أحد أعداء التقاليد على التعبير بصورة وقحة عن بعض التردد أو التشكك فإنه سيتعرض لموجة من السخط والسب... والحق أنها لم تكن مجرد مسرحية تلعب على خشبة المسرح... بل كانت قداساً دينياً يحتفل به في أحد المعابد.

كانت تقطعه من حين لآخر صرخات الحماس البالغ... أما بقية الوقت فقد ساد الانتباه والاحترام اللذان لا يجرؤ أحد على مقاطعتهما.

كم من المتمردين أو المعترضين ضمتهم الجماهير؟... إنني أجهل ذلك... ولكن كان هناك البعض دون شك... كنت أحس بهذا في النظرات التائهة الآسفة... التي كان يوجهها لي بعض هؤلاء المتمردين الذين أرغموا على التزام الصمت نتيجة غموض هذه الألغاز... أما أنصار إبسن... فقد التزموا بهيأة معينة وتسريحة مميزة، إصطلحوا و تعارفوا عليها... كان الرجال والنساء قد انتظموا على طريقة بوتي شيللي. كانوا يملؤون جزءاً كبيراً من القاعة ولم نَرَ أبداً متعصبين بهذا التعنت وهذه الشراسة. وحين كان يبدو على أحدهم أنه لا يصفق، أو حين كان يرتكب الجريمة الشنعاء بالتثاؤب، كانت الصرخات المتوحشة تدوي: «إلى الخارج»... أيها...

هنريك إبسن، كوزموبوليس يونيو سنة ١٨٩٦، صفحة ٧٤٢-٧٤٩.

* * *

لونييه بو:

اشترك لونييه بو مع الروائي الدنماركي الشهير هيرمان

فانج في تقديم أعمال إبسن -أرسل لي بروزور ذات صباح رغم أنه لم يكن يثق تماماً في قدراتي الخاصة كمدرب حيث كان عمري وقتئذ عشرين عاماً لكي أقود بروفات مسرحية روزمرس هولم الذي أعدها هيرمان بانج.

ها هو هيرمان بانج في مقدمة المسرح... وقد نجح على الفور في إزالة جميع أوهامنا ومخاوفنا. واستوقفنا فجأة بادي وديماكس وأنا... تلوى على نفسه، ورفع ذراعيه إلى السماء ويديه مغلقتين وبدا وكأنه يضطرب بتأثير شيء غامض وصاح وهو يجمع شتات نفسه:

«هذا ليس «زا» هذا خطأ... خطأ...»

أين يستقي هذا الرجل الشيطان قوته... إننا منذ لحظة اعتقدناه قد مات لكنه يرفض أسلوب دي ماكس وأسلوبي. وصاح: «إنك تغني»... إنه يقول هو نفسه: «إنني أعرف كيف أصيح»...

لقد فرض بانج نفسه على ريجان التي ابتسمت في شعور بالعرفان والتقدير لأنه صاح بالحقيقة» وفي بعض الأحيان كانت الأعصاب تفلت،فقد ألقى بادي ذات مساء بعد البروفة في شارع روششوار بكراسته في وجهي وقال: إنني أفضل ألا أمثل... إن بانج يثير أعصابي... ثم إنه ليس شاعراً... الواقع اننا كنا نميل

إلى الشعر ولكن بانج كان ينظر بصورة مباشرة. وكان يقول «إني أريد أن يكون النجاح إنسانياً للغاية... حقيقيا إلى الحد الذي أستطيع أن أبرق إلى إبسن بعد العرض الأول:... «سيكون هذا نصراً»... قد كان دائمًا على حق حتى حين كان يرى الأمور بواقعية مفرطة. كان يكتسب أبسط الناس لأفكاره بدليل أنه في إحدى أمسيات عرض مسرحية **سولنس البناء** إعتقد أحد عمال المسرح أنه ينبغي أن يلقي بتمثال خشبي على هيئة سولنس من فوق برج الكنيسة مكاني دون أن ينبهني إلى ذلك، ولا زلت أرتجف حين أفكر فيما كان يمكن أن يحدث لي.

لوينيه بو: **ذكريات عن هنريك إبسن**، المجلة الأسبوعية ٢٤مارس سنة١٩٢٨... من صفحة٤٠١-٤٠٤.

* * *

هيرمان بانج:

هيرمان بانج وريجان، خلال بروفات مسرحية **بيت الدمية**

لقد شاءت الظروف في ذلك الوقت، أن يكون لي الحظ في الاشتراك في هذا العمل الفني الذي تقدمه مدام ريجان. لم يكن من الضروري أو حتى من المناسب أن أولي هذا المشهد إهتماماً، لو لم يكن إشتراكي هذا، قد أتاح لي مشاهدة فن الممثل المسرحي نفسه للمرة الأولى وبصورة قاطعة...

والواقع أن ساعات البروفات هذه قد أتاحت لي أن أدرك تماماً تلك الموهبة الغامضة للتمثيل المسرحي. وهذه هي الوقائع:

لقد وجدت نفسي وحيداً مع إحدى المواهب التمثيلية التي شهدتها أوروبا في عصري... وجدت أمامي إرادة لا تتزعزع وإصراراً على النصر لم أكن قد صادفتها من. قبل في طريقي... وربما تخرج هذه الممثلة عن دورها أو أن تتصرف بصورة مخالفة للشخصية التي تمثلها.

ولكني حين كنت أستجمع كل إرادتي وأستعيد في رأسي العمل بأجمعه والمشهد الذي تجرى له البروفة، وبعد أن استبعد الممثلين الآخرين كنت أشعر بأني متوتر من الداخل حتى الدوار. وكنت أطرح بنفسي نفس التساؤلات التي كان يوجهها رانك أوهيلمر لنورا. حينئذ كان السؤال يحدث تغييراً مفاجئاً في مظهر ريجان وأدائها، العين والنظرة والهيئة والوجه وتعبير الفم؛ كل جسمها كان يعطي إجابة نورا كما لو كانت قد تعرضت لصدمة مفاجئة، كان السؤال يحول مدام ريجان إلى نورا يؤثر إلى هذه الدرجة على جسدها بحيث تصبح هي نفسها نورا..(....).

ولنختتم بدعابة... إذ إنها أكثر من دعابة...

حدث هذا أثناء بروفة مسرحية بيت الدمية. ففي الفصل الأخير، حين ثار هيلمر وكشف عن حقيقته، وهو يلوح بخطاب كروجستاد، كانت مدام ريجان تبدو شاردة... تبدو وكأنها غير موجودة... وفجأة انطلقت أصيح من وراء السكون... «كيف تتصرفين...؟ كيف تبدين بربك؟ يجب أن تبدين وكأنك دمية مصابة في رأسها بتمزق».

وقد أصابت هذه الملحوظة مدام ريجان بصدمة... فقالت وهي تمسك برأسها... «نعم نعم- غداً ينبغي أن نحاول».

وفي اليوم التالي، وقفت بجوار المدفأة... ماذا فعلت بنفسها.؟...

ربما شعثت شعرها. ماذا أقول؟...

لكنها كانت تبدو وكأنها دمية أصيبت في رأسها، دمية مصابة بكسر في رأسها...

ولكن...

إن هذا لم يكن مجرد إنطباع لأن جول لوميتر -ذلك الناقد المعروف دولياً، وأكبر نقاد باريس- كتب بعد العرض... «إن مدام ريجان كانت في هذه اللحظة تبدو... وكأنها بالفعل دمية مكسورة-دمية أصيبت بكسر في رأسها»... جونار هيبدج.

* * *

آنياس سورما في دور نورا:

إن غالبية الممثلات التي لعبن دور نورا لا ينجحن في جعل هذا الدور مترابطاً بالفعل... إن هذا الدور يصاب بالتفكك على أيدي أفضل الممثلات فينفصل إلى شقي خاتم من الذهب لا يمكن لحامه... إن الممثلات يلعبن جيداً الفصلين الأول والثاني، كل على طريقتها... كما يجدن أداء الفصل

الأخير، ولكن وحدة الدور تتمزق بين نصفي المسرحيـة مثلما تتمزق باختلاف أداء الممثلات.

سورما كانت تلعب دورها كطفلة سطحية وطائشة ومحبوبة ومتأنقة. باختصار كانت تشبه نـورا التي تنتمي لسكنديناڤيا. ولهذا كنت أنتظر بفارغ الصبر الفصل الأخير.

إذا كانت نورا التي مثلتها سورما قد أصبحت شابة بالغة، فإن هذا لم يكن بتأثير الرعب أو زوال الوهم... كما أنه ليس بتأثير فكـرة تحرر المـرأة التى ربما تكـون قد بـدأت تسود في منزلها...

لقد تحول الحب إلى كراهية، إلى شعور بالغيظ تجاه زوجها الذي يختفي وراء إحساسه برجولته، إن رغبتها في التفوق عليه بأي ثمن في أي معركة تخوضها، كل هذا تجمع داخلها وأصبح حقداً.

حينما تلقى هيلمر خطاب كروجستاد وصاح:

«لقد نجوت. نورا لقد نجونا»... ثم أحرق المستند الذي يحمل التوقيع المزور. سورما كانت غير ذات أهميـة... كل شيء أصبح في داخلها نوعاً من الحقد... إرتكزت على منصتها وكـأنها آلهة الحقـد... هيلمر يـدور حـولهـا... معبـراً عن سعادته... عن فرحته.... عن اكتفائه بالقليل التافه... إن عيني نورا تتابعه بنظراتها الشريدة... إنها تشعر....برجفة...

إنها تنتفض ولا تريد أن تتنفس الهواء الذي يتنفسه هو. . .، وها هو فمها العذب ينفرج عن ابتسامة مصطنعة فيبدو كأنه قوس يهدده. هكذا كانت تبدو سورما في اللحظة التي أصبحت فيها نورا تلك الشخصية التي ينبغي أن تكونها: هكذا استطاعت سورما أن تحملنا على الاقتناع بأن تلك المرأة الطفلة التي لا تثق في نفسها. . . توصلت إلى نوع من الادراك الفكري والروحي يحقق لها النضج الذي توقعه لها إبسن في نهاية المسرحية.

هذا الجزء مأخوذ من ريبورتاج عن عرض للمسرحية، قامت به ممثلة ألمانية شهيرة وقد قدم خلال جولة في بروكسل وظهر في كتاب: **إبسن أوج بجورنسون** باسينن كريستيانا وكوبهاجن ١٩٠٨ ص٩٩-١٠١ ص١٦٩ هنريك سجيجرن.

هيدا جابلر كما يراها إنجمار برجمان:

قدم إنجمار برجمان سنة **١٩٦٤** مسرحية **هيدا جابلر** في المسرح الملكي بستوكهولم. . . لم يأخذ إنجمار برجمان في اعتباره الترجمات التي قدمت في مسارح الشمال منذ نحو ثمانين عاماً. . .

وقد راعى عدم استخدام مظاهر الأبهة والفخامة والبرجوازية في الديكور كما انه لم يعر أي اهتمام للتوجيهات المسرحية التي قدمها إبسن في النص. وأضاف بصفة خاصة إلى المسرحية مقدمة صامتة أدهشت الجمهور والنقاد خلال العرض الأول.

«إن هذه الأحداث التي تسبق الأحداث» قد أثارت تفسيرات متعددة... وها هو أحدها، الذي قدمه الناقد والمؤرخ المسرحي المعروف ايني بيار.

ظهرت هيدا جابلر على خشبة المسرح. لقد كان المفروض، حسب نص إبسن أن تكون نائمة ومتعبة بعد رحلة زفافها الطويلة، في اللحظة التي وصلت فيها العمة جوليان لترحب بها وتقوم بجولتها الاستكشافية.

أما هنا، فإننا نراها تنهض قبل أن يظهر أحد... تبدو وكأنها تسير وهي نائمة، وهي شديدة البياض، وخاصة وأن الخلفية من اللون القرمزي... إنها تتصرف دون إحداث أي صوت، تتأمل بطنها في المرآة، وتقوم بحركة يائسة وكأنها تطرد ذلك الطفل الذي في أحشائها بيديها، تتجه نحو البيانو، تعزف بعض الأنغام، ثم تقف ثابتة على وضع معين يعبر عن يأسها العميق وعن عزلتها الكاملة...

إن جيرترود فريد، هي التي تقوم بالدور؛ إن عينيها التي تشبه عيني الساحرة تضفي نوعاً من الخيال على المسرح، خلال المشهد الصامت. إننا ليس لدينا الانطباع بأن ما نراه أمام أعيننا كائناً حياً -من دم ولحم - بل وكأنها نفس ملعونة تروح وتجيء في المنزل الخالي... إنها هيدا جابلر، جديدة لم يرها أحد من قبل وخاصة زوجها المسكين بتسمان الشهم... إن هذا يعد

من جانب انجمار برجمان شجاعة فائقة وجرأة تدعو للدهشة حيث يصور لنا نفسيتها أو الجانب الخاص من نفسها ولا ندري كيف نقول هذا، قبل أن نعطي الكلمة لابسن وقبل أن تبدأ دقات الساعة في صوت منخفض.

إنجمار برجمان باتي تيرن، أوبالا، ١٩٦٨ ص٢٥٥.

* * *

٣ - إبسن والنقاد:

النقد الفرنسي المعاصر

إميل فاجيه:

إن هذه المسرحية «الأشباح» ذات مفهوم قوي، ومشاعر مريرة حزينة وتأثير غريب على الخيال والعقل.. إنها تعد عملا ضخما...

هل هي جيدة التنفيذ؟... لا... إن شخصية مدام آلفينج التي تعَد جوهر المسرحية، ليست بالوضوح الكافي، كما أنه ليست لها تكملة دقيقة على الأقل بالنسبة إلينا.

تصوروا مثلا أن ثورتها على القوانين الاجتماعية وقوانين الواجب، وعلى الخير، ثورتها ضد كل هذه الأشياء التي بدت طبيعية في الفصل الثاني كانت موجودة منذ الفصل الأول.. لقد قالت في الفصل الأول حين كان إبنها يتحدث عن الزواج الشاذ

في باريس كلمتها غير المتوقعة «إنه على حق» . . إن هذا شيء ممكن . . . ولكنه بالنسبة للمسرح بصفة خاصة يعقد الأمور ويزيدها غموضا . . . إن ما ندركه في الفصل الأول في شخصية مدام الفينج هو اعتزازها بارادتها التي اعتقدت انها أنتصرت .

إن إظهار بعض ملامح شخصية مدام آلفينج - كما تبدو في الفصل الثاني والثالث . . . في الفصل الأول ليس خطأ نفسيا . [إن إبسن لا يفعل هذا مطلقاً] . . . ولكنه خطأ من الناحية المسرحية . . .

كنا نرجو أيضا أن يكون هناك في مقابل صوت اليأس والثورة ضد الخير . . . صوت يؤكد الحقيقة حتى النهاية . . .

كنا نرجو كذلك ألا يكون القس ماندرز إنسانا شبه معدوم الشخصية وأن يبقى حتى نهاية المسرحية .

(ملاحظات خاصة بالمسرح المعاصر المجموعة الثالثة ص٢١٣-ص٢١٥) .

* * *

جول لوميتر :

لمدة عشرين عاما كيفت حياتها تبعا للمبادىء المسيحية للواجب، وقد تم هذا في ظروف مؤلمة للغاية . . إن امرأة من أصل لاتيني كانت ستجد وسيلة لكي تعمل بكد ولكن عن

طيب خاطر وربما استطاعت ان تحتفظ بشيء من اللامبالاة وشيء من التلطف وهي تقوم بأكبر التضحيات.

أما مدام آلفينج فهي لم تستطع أن تؤدي واجبها الصعب إلا بشعور من التوتر المستمر.

لقد أدت واجبها بمنتهى الجدية وفكرت فيه طويلا... وهي من كثرة تفكيرها انتهت بالتشكك فيه... لقد فكرت في الحياة أكثر مما ينبغي، إذ أن المؤمنين من أمثال مدام آلفينج ليسوا قادرين على الاقتناع بأي حل وسط..

وحينما يكتشفون فجأة أن مفهومهم عن الحياة مفهوم خاطىء يستنتجون إذاً أن المفهوم المعتاد هو الصحيح.

فاما استسلام الفرد تماما للقواعد المسيحية واما التمتع الكامل المتحرر بالحياة... إما العقيدة المسيحية... وإما المبادىء الوثنية.

إن أي امرأة لدينا كانت ستحيي المبدأ الجديد دون أن تتكلم، ربما حتى دون أن تعرفه، مع احتفاظها في الوقت نفسه بشيء من مبادئها القديمة... إننا نعيش جميعا من هذا المزيج ومن هذه المتناقضات. ولكنها هي، تلك البروتستانتية، لا تعرف سوى التغير الكامل، بتعمد وبعنف:

إننا جميعا نعرف تلك الأزمات النفسية بصورة أو بأخرى. وتلك الأزمة التي تشكل فكرة الأشباح قد وصفت لنا بطريقة

قوية ودقيقة للغاية. ان النفس التي تعاني هنا تحتمل طبائع وصفات جنس مختلف تماما عنا. ومن هنا نتبين الأهمية المزدوجة لمسرحيات إبسن.

[انطباعات عن المسرح - المجموعة الخامسة ص٢٠]

فرانسيسك سارسي:

كنت أفضل أن يقدم هذا العمل مقتبسا اذا كان سيظهر على مسرح حقيقي لأنه كان المفروض، نظرا لأنه سيقدم الى جمهور حقيقي... ان نقدم الى المستمع الفرنسي عملا يتلاءم مع الأذن الفرنسية. انني أعترف بهذه المناسبة بأن هذه خدمة يؤديها لنا أنطوان وانني أوجه له شكرا جزيلا عليها...

انكم تعلمون انني عدو صريح للنظريات التي تأسس عليها المسرح الحر.لكني سعيد بوجود هذا المسرح. انني أعترف بنشاط ذلك الرجل الذي نظمه والذي يحالفه النجاح باستمرار.. فلنفكر اذن أنه اذا لم يقدم لنا **البطة المتوحشة**، كنا سنظل نستمع لمدة عشرة أعوام الى قصائد مدح موجه الى شكسبير النروجي. إنه سيريحنا حين يقدم لنا الأميرة مالين وهي مسرحية لشكسبير بلجيكي آخر هو ميتر لينك. وهو الذي لا نكف عن الحديث عنه في وقتنا الحاضر.. كذلك فانه بفضل انطوان سنكتشف خلال بضعة أعوام مؤلفا فرنسيا آخر

يسمى سكريب يملك الحس المسرحي وقد كتب أعمالا مسلية بحق، أعمالا يشهد لها بأنها واضحة.

إن مسرحيات إبسن ليست كذلك بالمرة..

إن إبسن لا يحرص بالمرة على تقديم شخصياته أو على عرض فكرته أو مضمون مسرحياته..

إن الشخصيات تصل على خشبة المسرح وتبدأ في التحدث عن شؤونها دون أن تعرف من هم بالفعل وما هي مشاكلهم؟ وخلال الفصلين الأولين فانه من المستحيل مطلقا برغم انتباهنا الزائد؟ ان نخمن ماذا يعني؟ ما هو الموضوع؟ ولماذا يتحدث هؤلاء الناس الذين يتكلمون عن هذه الأشياء وليس عن غيرها.

إنها قضية غامضة...

وتتضح الأحداث شيئا فشيئا وتتكشف الشخصيات. ونتبين أشعة الضوء وسط الظلام الدامس ولكننا لا نستطيع أن نفهم كل شيء... فهناك بعض النقط التي تبقى غامضة، ونستمر في السير نتحسس وأيدينا أمامنا، حتى الفصل الأخير.. حتى نكتشف احدى الشخصيات [وهو طبيب في مسرحية إبسن] عن الكلمة التي تضيء الأركان التي ظلت مظلمة إلى هذا الحين، وحينئذ نتنفس الصعداء لأنه لم تبقَ سوى نقطة واحدة مغلقة تماما، نقطة ستصبح مثل السر الخطير

للماسونيين الذي لم يعلمه أحد ولم يكتشفه أحد . . . حتى كبير الماسونيين وهذهالنقطة هي التي تستند اليهاالمسرحية كلها . . إنها :

البطة المتوحشة :

إن هذه البطة المتوحشة، يس هناك إنسان مطلقا ولا حتى أنتم الذين تستمعون للمسرحية أو ليند فلوب أو إبراهيم . . الذين قاموا بترجمتها أو حتى الكاتب الذي كتبها أو حتى شكسبير الذي أوحى إليه بها أو حتى الله أو الشيطان، ما من أحد يعلم ما هي البطة المتوحشة، أو ما تفعله في المسرحية أو ماذا تعني أو ما هو مفهومها . . . ولكن إذا تركنا موضوع البطة جانبا فسنجد أننا بدأنا نفهم المسرحية في نهاية الفصل الثالث وأننا ربما نكون قد فهمناها تماما حين بذلنا جهودنا وعدنا للوراء . . . في نهاية الفصل الخامس . . . وهذا بالطبع اذا تركنا موضوع البطة جانبا انني لا أدعي أنني فهمت البطة ولا تعتمدوا علي لكي أشرحها لكم . . . لقد شاهدت بالفعل عدة تفسيرات خاصة بهذه البطة اللغز ولكنها كلها لم تقنعني، فلقد أعدها البعض بالزيتون والبعض الآخر بالبرتقال أما أنا فليس لدي صلصة خاصة اقترحها عليكم . . انني لن أدعي انني لا زلت أجهل ما أراد إبسن أن يعبر عنه إلا إذا كان من المتفق عليه أنني انسان معدوم الذكاء . . . إنني لا أستطيع إذن - بهذا الاعتراف - أن أزيد من خطورة الرأي الذي يشيعه عني المعجبون بالبطة المتوحشة .

(أربعون عاما من المسرح، مجلد ٨، ص٣٣٧ - ص٣٤٠)

إبسن وكتاب الجيل النرويجي الشاب

كنوت هامسون:

مؤتمر كنوت هامسون الخاص «بالأربعة الكبار» في مجال الأدب الواقعي والاجتماعي، لقد اعتدنا أن نؤمن بكل ما يقوله الألمان عن إبسن حتى إننا نقرأه مقدما ونحن على استعداد لأن نلتقط الحكمة التي تخرج من فمه، ونحن مصرون على أن نجد كل ما يكتبه رائعا. واذا صادفنا خلال قراءتنا للمسرحية بعض الكلام الذي لا معنى له فان هذا ليس بالكلام الفارغ. لا، بل إنه لغز؛ وإذا ما وقعنا في الحيرة، فان هذا لا يرجع لخطأ المؤلف بل لأننا لسنا قادرين على فهمه. إذ أننا يجب أن نعترف بأن هذا الرجل يميل بصورة مذهلة الى أن يروي أشياء لا معنى لها.

هل نضيف هذه الخاصية الى تحليلاته النفسية؟ إذا كانت شخصيات إبسن قد تعودت على أن تروي بعض الأفكار التي يصعب فهمها فهل يساعدنا هذا على التغلغل في أعماق النفس البشرية؟ إحقاقا للقول، فانه ليس من العسير تقديم مثل هذه الأشياء الغامضة وقد بدأنا نمل هذا النوع من التأثير [....]. الواقع أن شخصيات إبسن ليست في الغالب سوى جزء في إطار حركة آلية، ويقتصر وجودها على تقديم بعض الأفكار والمفاهيم.

من هو براند مثلا؟ براند يقول لنا بنفسه أنه يمثل الفردية المطلقة. كنت أود أن أقتنع بهذا لكن الفردية المطلقة عبارة عن مفهوم بل هي ليست مفهوما ولكنها فقط فكرة غامضة، مشكلة حسابية، مبدأ غير مؤكد، انها لا شيء سوى إحدى مفردات اللغة.

براند عبارة عن تجربة أساسها مزحة قديمة لكيرل جارد تتصل بالروح البطولية التي تغفو داخل كل نفس بشرية. وإذا كان يجب أن نتصوره بحق في صورة رجل فينبغي على أي حال أن يكون رجلا من حجم خيالي، نوعا من العمالقة الأقوياء الذين يجوبون الجبال ويجعلون الأرض تهتز بصوتهم. ويرقص الانسان العادي وراء خطواتهم كأنه سحب من الغبار.

ما هي **سيدة البحر**؟ لا أدري، لا أدري مطلقا، لأن **سيدة البحر** تروي أشياء شديدة الغموض. لا، إنه كتاب للألمان. إنه كتاب للذين تعودوا على قراءة الأدب الدقيق العميق. لقد ألف إبسن كتابا وهذا يكفي. إن مجتمعه بأكمله على استعداد للتعلق بعباراته بثقة تامة، وعلى استعداد لأن يجد في غموضها شيئا رائعا. وعلى الألمان أن يستمتعوا وأن يبتهجوا! وأنا أيضا أشرع في القراءة، وكلما قرأت كلما اصطدمت بأشياء غير مفهومة وها أنذا أقرأ تلك الكلمات الغامضة وأحاول أن أتغنى بها وأصيح: فلتذهب الى الشيطان! فلتحاول أن تعبر بصورة

أوضح أيها الحيوان! بصراحة هذا الكتاب يطفىء كل الأنوار.
باتورني، أوسلو ١٩٦٠، نورسك ليتريتشر، ص٣٦

أوجست ستريندبيرج:

القتل النفسي (فيما يتعلق بروزمرس هولم)

إذا لم تكن هناك أي حقيقة مطلقة، فهناك في الواقع حقيقة وسط لها قيمتها بالنسبة لكل مرحلة، وهي الشيء المعقول بالنسبة للعصر، أو ما يسمى بالرأي العام، الفلسفة المقنعة، أو ما يسمى برأي الجمهور. إن الفرد الذي يجد نفسه فوق أو تحت المستوى العادي يعتبر مجنونا بعض الشيء. كان جاليلي يعتبر مجنونا إلى حد ما حين اعترض على الرأي العام واقتنع بأن الأرض تدور حول الشمس.

(ملحوظة) هكذا فان **روزمرس هولم** لإبسن لا يفهمها جمهور المسرح وتبدو غامضة بالنسبة للنصف مثقفين، لكنها واضحة للغاية بالنسبة للذين يعرفون علم النفس المعاصر. (. . . .).

هناك مظهر آخر من الجنون، لم يحظ بقدر كبير من الاهتمام، لسبب بسيط هو أنه لم يلحظ سوى مؤخرا؛ أستطيع أن أطلق عليه القتل النفسي الحديث أو الانتحار النفسي، لقد عالج إبسن - دون قصد على ما يبدو - هذه الفكرة في مسرحية **روزمرس هولم** على الأقل فيما يتعلق بالموت النفسي.

وقد كان الكفاح من أجل السلطة من قبل شيئا ماديا بحتا (السجن، التعذيب، الموت) ثم أصبح شيئا نفسيا دون أن يفقد قسوته. لقد كان الحكام المستبدون يحكمون معتمدين على بعض السكارى المسلحين المصفحين بالحديد. أما الآن فالأغلبية (أو الأقلية) تحكم مستندة الى مقالات الصحف أو الى تذكرة الانتخابات.

كان الشخص من قبل يقتل عدوه في الدين أو في السياسة دون أن يقنعه، أما في يومنا هذا فانه يثير «الأغلبية» ضده أو «يقنعه»، يسخر من آرائه، ويفرض عليه آراء أخرى، ينزع منه وسائل معيشته، ويرفض أن يمنحه أي تقدير إجتماعي، والخلاصة أنه يعذبه حتى الموت بضربات من الكذب أو يجعله مجنونا بدلا من أن يقتله.

إن عبارات «لقد أردوه مجنونا»، أو «لقد قتلوه بأن ألزموه الصمت» أو «لقد سلب بيته ونهب» أو «لقد تعرض للمقاطعة» أصبحت شائعة. وهذه التعبيرات البريئة تخفي أو تكشف جرائم لا تقل فظاعة عن تلك التي كانت ترتكب ضد القرويين السذج في معتقلات التعذيب بالقصور فيما مضى «. . . . .»

ويبدو الأمر في مسرحية **روزمرس هولم** أكثر غرابة كما يتميز بقدر كبير من الأهمية. إن ربيكا إنسانة متوحشة تجهل حقيقتها، لقد حطمت نفسية زوجة القس السابقة. وأصبح

تصرفها موضع شك منذ اللحظة التي بدأت تفكر فيها بصورة غير واضحة في الاستيلاء على السلطة في مدينة .روزمرس هولم. بدأت السيدة تشك فيها أي انها بدأت تخمن نواياها. حينئذ أخفت ربيكا مشروعاتها ودافعت عن نفسها، بل وحاولت إقناعها بأنها زوجة مريضة تعاني من جنون الاضطهاد. وقد أدى هذا بالطبع إلى مضاعفة شكوك الزوجة، التي استمرت تراقبها لكنها لم تكتشف أي دليل ضد ربيكا. وهكذا أصبح من المعقول أن تقتنع السيدة بأنها تعاني بالفعل من جنون الاضطهاد. ولم تجد ربيكا صعوبة في أن تجعلها مجنونة.

كيف تصرفت ربيكا لكي تنفذ عملية القتل؟ إن المسرحية لا تخبرنا بذلك، وكان المفروض أن يشكل هذا الموضوع مادة هذه المسرحية. لكن مسرحية إبسن تتجه إتجاها آخر. من المحتمل أن تكون ربيكا قد استخدمت الأسلوب القديم الذي يقنع العقول الضعيفة بأنها مريضة ويستمر في ذلك حتى تصبح بالفعل مريضة وهمية. وقد كاد إدوارد فون هاردمان أن يتهم في قضية لأنه كان وراء انتحار أحد الأشخاص بسبب نظريته الخاصة بمأساة الحياة وسعادة الموت. «فيڤيسكيونر، ساملا، سكريفر» ص١٩٣ ثم ١٩٥ - ١٩٧

جونار براندل:

إبسن وفرويد:

رأي أحد النقاد السويديين المعاصرين:

كان فرويد يعرف إبسن كما كان يعرف أشخاصا عديدين من الطبقة المثقفة المتعلمة التي كان له فيها عدد كبير من الأصدقاء المرضى. وقد كتب - خلال الحرب العالمية الأولى - تحليلا لمسرحية **روزمرس هولم** إنطلاقا من بعض مبادىء التحليل النفسي، ولكن منذ وقت طويل كانت أعماله تحوي بالفعل تلميحات خاصة بمواقف وشخصيات مسرحيات إبسن. وحين تلقى فرويد كتاب زميله (ماكسن نوردو)، ظل يحلم طوال الليل كما قص علينا في كتابه **تفسير الأحلام**: «إنه أسلوب نوركدالي حقيقي»، والمقصود هنا جمع إسمي نورا وإكدال. بل إن بعض ذكريات إبسن كانت تأتيه في أحلام. وفي تحليل فرويد لأحد أنواع الأحلام في الكتاب نفسه، الذي يعد دليلا حقيقيا على فكره الثاقب، كانت نظرية الشبح العائد مفتاح كل شيء. وكما كان أوسفلت يظهر في شخصية إبنه أدرك فرويد أن علاقات الصداقة الجديدة في حياته ليست سوى تكرار للعلاقة التي كانت تربطه بأخيه الأكبر خلال شبابه.

كما أن نفس المؤلف قد ساعده كثيرا في تعميق أفكاره فيما يختص بالعلاقة بين الوالد وإبنه. وقد اكتشف فرويد بعد أن وصف عقدة أوديب أن «كل مؤلف مثل إبسن يجعل من المعركة القديمة بين الأب وابنه موضوع رسالته الشعرية يكون واثقا من

التأثير في القارىء». وربما كان هذا إشارة الى مسرحية الأشباح أو البطلة المتوحشة. من المنطقي تماما أن مسرحية الأشباح قد أثرت على خيال فرويد، ليس فقط لأن الهدف الذي اختاره المؤلف كان له جانب نفسي طبي، فان مسرحيتي الأشباح وروزمرس هولم تنتميان للمسرحيات إبسن التي ينكشف فيها ما في داخل الأفراد شيئا فشيئا. وتكمن قوة المسرحية الحقيقية هنا. إن ما يحدث في المسرحية التي تدور في الوقت الحاضر ليس سوى الحريق الرمزي للمستشفى النفسي، وكل ما تبقى يعد نتيجة للأحداث التي وقعت قبل رفع الستار.

إن التشابه مع التحليل الطبي لفرويد يبدو واضحا والملاحظات التي تختص بالواقع الحاضر للمريض، والتصور الحالي للأعراض تتعلق بذكريات والحياة السابقة التي يتحرى عنها الطبيب. هكذا نجد شخصيات مسرحية الأشباح تخضع لسلطة الماضي مثل شخصيات فرويد المريضة عصبيا أو نفسيا:

«لكنني أعتقد أننا جميعا أشباح أيها القس ماندرس. إننا لسنا فقط خلاصة ما ورثناه من آبائنا وأمهاتنا، ولكننا كذلك خلاصة مجموعة الآراء السابقة والمعتقدات القديمة التي لا تظهر. ولا يكفي أن نعيش داخل أنفسنا، بل ينبغي أن نكون كل هذا فنحن لا نستطيع أن ننتزعه من داخلنا».

إن مدام ألفينج لا تفكر بالطبع في الصدمات النفسية كما

يحاول فرويد أن يفسرها عن مرضاه، ولكنها بالأحرى تفكر في الأفكار المسبقة والرواسب العاطفية للمعتقدات البالية. ولكن رغم هذا التحفظ، فان التشابه موجود. فقد كتب هالقدان كوت أنه في مسرحيات **دعائم المجتمع وبيت الدمية والأشباح** فان الأمر يتصل بنفس المشكلة: «كيف السبيل الى التخلص من ميراث الماضي؟». إن هذا السؤال يمكن أن يطرح كذلك على مرضى فرويد كما يصفهم في **ستودين أوبر هيستوري**، وهم مدفوعون الى القلق والحيرة بتأثير حياتهم الماضية. إن فرويد يستغل وجهة نظر إبسن تماما كما إستغل تفسير **لاسال** برانت لأشعار فيرجيل، حيث كانت - كما ذكر فرويد - ذات مضمون إجتماعي. «الآلة كانت هي التي تحكم المجتمع». أما «شياطين الجحيم» فكانوا يمثلون الجموع البروليتارية التي تنتظر للمطالبة بحقوقها. وحين كان فرويد يستخدم نفس هذه الاستعارة كان يضع الاثنين داخل الفرد نفسه. إن الأنا عند فرويد هو الذي يسود، إنها النزوات الخفية التي تريد أن تعبر عن نفسها، هذا هو نفس الشيء بالنسبة للأشباح. فرويد ابن عصره.

ترجمة مونيكو لوهان (ص٤٥ - ص٤٧)

بيير بريسون:

البطة المتوحشة: عرضت مرة ثانية في مسرح العمل ما بين الحربين العالميتين:

انطباعات ناقد كبير يشبه إبسن بسترينلدبرج.

إن لــونييه بــو يـرجــع من حـين لآخــر إلى أصـدقــائـه السكندنافيين. وقد بدا مسرح إبسن الذي جاءنا في هدوء من القرن السابق هادئاً ومترفعاً. وجدنا فيه الكثـير من الجديـد ونوعاً من البساطة. وجدنا فيه التقوى، ونقاء الروح، ونوعا من البراءة لا ينفصل عن الاستقامة والنزاهة التامة. وجدنا فيه فكر العدالة، فكر اللوم والعتاب، فكر الاصلاح، وبصورة واسعة فكر التداول والتشاور. وجدنا فيه كل أنواع الفضيلة بما في ذلك فضائل الفن المسرحي.

ما من أحد يجهل في يومنا هذا ان إبسن قد أخفق حين أراد أن يقيم عصره ويصدر حكما عليه، وأن يكتب للمسرح الاجتماعي وأن يضع منبرا أمام الملقن. لقد أخفق لأن المسرح الذي يقدم الحكمة والموعظة يفشل دائما. وعلى العكس فانه في كل مرة كان يغفل فيها دوره كصاحب مذهب - بحيث لا يصبح الابن دوماس النروجي - كان النجاح حليفه، لأن ابسن يوجد بداخله فنان طبيعي فهو رجل جعل للخلق المسرحي وهو يعرف كيف ينصت باهتمام إلى أحاديث البشر. إن شخصياته لا زالت موجودة في الوقت الذي اختفت فيه تلك الصراعات التي كانت تتنازعها. كان إبسن يستطيـع أن يعطي للدور وجهـا وتنفسا وأوضاعا متميزة ونوعا من الحيوية الفكرية والعاطفية. كان إبسن لا يعرف أو ربما كان يسيء دفع الشخصيات التي يوحي بها إليه فنه الغريزي في مغامرة واقعية وواضحة مثل حقيقته. كان يعيش

في الفة مع أبطاله. كان بوركمان ومدام ألفينج وإكدال ونورا وستوكمان، كانوا جميعا يظهرون أمامه بشخصياتهم الواضحة، بمزاجهم، بثقلهم النفسي والروحي. كانوا هناك يقفون أمامه ويتحدثون بجدية اليه، يفشون جانبا من أسرارهم، ويحتفظون بنوع من الغموض. كان يراهم وهم عائدون من جولة في المدينة، ينفضون الجليد عن أحذيتهم في مدخل حجراتهم وهم جالسون حول الخمر في ضوء المصباح. كان خياله يلتقط لون المصباح، وأقمشة المقاعد، صوت الخادمة في المطبخ، ورنين الجرس الذي يعلن زيارة أحد الجيران بعد الظهر. كان هناك مجتمع بأكمله يحيا حول الشخصية الرئيسية التي تتمتع باهتمامه المتميز. وكان يرقب هذا المجتمع وينقله دون أن يختاره. وربما تدخلت بعض الخيالات الأسطورية التي تشبه تلك التي نصادفها في حياتنا وتتسلل وراء النظرات اللاهية. إن عالم البلدة الصغير الذي تجمع حول القس كان دائمًا أمام عيني إبسن. فحين كان إبسن يحدد شخصياته أو بمعنى أصحّ حين كان يراهم فإن الأحاديث كانت تنطلق من نفسها. أحاديث لا تتعلق بأحداث محددة أحاديث التقطت متناثرة من خلال بعض اللقاءات وكان الأشخاص من خلالها يفضون بأسرارهم شيئاً فشيئاً. كان على إبسن بعد ذلك أن يجمع كل هذا في مسرحية وأن يتخيل ظروفاً تربط بين الشخصيات وتشكل دراما أو كوميديا، وأن يخلق مغامرة مقنعة تكون هذه الشخصيات أطرافاً فيها.

وبعد أن يتم إبسن مهمته الرئيسية، كان يقف فجأة حائرا مرتبكا امام هذه المهمة الثانوية البسيطة. ففي حين نجده ثاقب البصر حين يحدد نفسية شخصياته نجده يقف حائرا أمام الأحداث. كان يفقد قدرته على التصور والتخيل، وكان يلجأ الى الصنعة التي لم يكن له أي خبرة بها. كان يبني مسرحية بأكملها «بيت الدمية» مثلا - على أساس قضية مسلمة لايقبلها العقل. وحين كان يريد أن يفسر تحولا أو تغيرا طرأ على الشخصية كان يخترع ظروفا جديرة بنوع آخر من المسرحيات فكان يسيء الى عمله بحيث يبدو شيئا غير حقيقي وكان يعطي فجأة إنطباع المستبد ومن هنا، كانت تلك النتيجة الغريبة: شخصيات تتحدث بصورة حقيقية ولكنها تتصرف بصورة مصطنعة شخصيات مركبة متكاملة من جهة، وميكانيكية بدائية للغاية من جهة أخرى. نوع من الكوميديا البسيطة، الواقعية، العائلية، المرحة، تتألق فيها مشاعر عظيمة: إن هذا التناقض يكفي لتفسير قدر كبير من سوء الفهم.

مسكين إبسن! لا يزال عظيما ببعض ملامحه، كم كان يبتعد عنا بوجهه الجميل لأحد الفلاسفة العجائز، الذين ترك الزمن عليهم اثاره، ونظارة المدرس التي يرتديها، وسوالفه التي تشبه أحد القضاة، وشعره الذي صففه على طريقة فاجنر، ومظهره الذي يشبه «تمثالا قوميا»، ويصلح لأن يوضع فوق المدفأة النوريجية ! كان إبسن مشرعا تسيطر عليه الكآبة، كما كان

محبا للعدل، لكنه مع ذلك كان يحتفظ بجانب شاعري وقد رفض إبسن، ذلك التحرري القديم، أن يكون للمجتمع الحق في القضاء على الحياة الروحية لأحد أفراده. كان إبسن قادرا على أن يرسم شخصيات مثل بوركمان أو نورا أو عائلة إكدال في البطة المتوحشة، وكان قادرا على أن ينقل الينا كاملا ذلك الاضطراب الذي يحيطهم وتلك الأحلام والخيالات التي تراودهم.

إن الشاعر الحقيقي في هذه القارة، الذي كان معاصرا لإبسن، كان يعيش على الجانب الآخر من الحدود: في السويد، وكان يسمى ستريندبرج. إن لونييه - بتقديمه لمسرحيتي **الدائنون** ثم **رقصة الموت** - قدم للجمهور ذلك الفن المسرحي الناري، الذي لم تكن فرنسا قد شهدته بعد.

مسرح السنوات المجنونة (ما بين الحربين العالميتين) باريس، ١٩٤٣.

(ص٧٣ - ٧٥)

* * *

جابريال مارسيل:

إنني لأشعر بالأسف لأن الكوميدي فرانسيز لم تحرص - بهذه المناسبة - على أن تقدم في مسرحها تلك الأعمال الرائدة مثل **الأشباح** أو **البطة المتوحشة** أو **عدو الشعب** أو **جان جابريال بوركمان**، وهي آخر أعمال إبسن وأكبر مسرحياته. إن نهايتها بصفة خاصة تجد في الضمائر صدى عميقا.

لقد قلت في الضمائر، لأن هذا المؤلف الكبير الذي نستعرض شخصيته العظيمة وأعماله هنا كان دائما يخاطب الضمائر. وإنني أتساءل بحق إذا كان السبب بالتحديد في أن عددا كبيرا من معاصرينا يرفض الانصات الى رسالة إبسن يكمن في أن إبسن يخاطب الضمائر ويتحدث باسمها. ويعبر هؤلاء الذين يصمون آذانهم عن ميل واضح لكل ما يتصل بالاستحواذ - كما هو الحال على سبيل المثال في أعمال ستريندبرج حيث يصعب التغلب على الآراء المسبقة التي ترجع الى صدمات نفسية شخصية. انني لا أريد بالطبع أن أقول انه لا يمكن أن في خلفية أعمال إبسن صورا من الاستحواذ المتميز الذي لا يصعب على العالم النفسي أو المحلل النفسي أن يدخلها في إطار أبحاثه. ولكن يبدو لى أن هناك فكراً متمكناً يغلب على هذا النوع من الاستحواذ ولا يقبل بأي حال أن يصبح فريسة له. ولهذا دون شك فان إبسن يعد من الممثلين الحقيقيين القلائل للمسرح العالمي. ولست متأكدا من أنه يمكن أن نحصي أكثر من إثني عشر من المؤلفين المسرحيين العالميين ولكني واثق أنه على أي حال من بين هؤلاء الذين نحفظ أسماءهم بل وينبغي أن نذكرها دائما.

كما أنه ينبغي من جهة أخرى أن نتأكد من المعنى الذي نعطيه هنا لكلمة عالمي. إن هذا المعنى لا بد أنه قد تغير بالطبع بعض الشيء باختلاف العصور. فهو يعني بالنسبة لموليير نوعا

من الأدراك الواسع والقاطع للطبيعة البشرية. لكنه ليس كذلك بالضبط بالنسبة لإبسن على ما أعتقد. إذ أن إبسن يقف بلا منازع وراء ثورة العقل البشري التي تميزها أسماء **روسو وكنت وكيرك جارد**.

وبتأثير هؤلاء العباقرة اتجه التفكير نحو الانسان والوضع البشري. وعلى طريق هذا التفكير الذي يواصل اليوم مسيرته أو تقدمه الذي يدعو للقلق فان إبسن يبدو لي شخصيا كما لو كان إلى جانب - ديستويفسكي ونيتشه - أحد المبشرين والمنبئين بالمسألية التي تميز عالم الأفكار، عالمنا الحاضر. إن لفظ المسألية ينطبق على استعداد غريب للغاية يميز هؤلاء الرجال والذين سبقوهم في هذا الطريق الوعر، رغم أنه يمكننا بالطبع أن نجد عند بعضهم مثل بسكال مثلا ملامح تصلح لأن تنطبق على مواقف مشابهة. إن هذه المسألية مهما كانت جذرية، لا ترتبط مطلقا بالتشكك الذي كان رينو - في آخر مراحله أو أناتول فرانس - يعتبران آخر الممثلين له. إن الشخص المتشكك يتلذذ في الواقع دائما الى حد ما في تشككه. فهو يعتقد أنه يجد فيه نوعا من التحرر وعلامة على السمو ترتبط بخلاصة نفسه، كما يرى أنه بتشككه لا يقع فريسة للخداع كما كان سيصبح إذا كان مؤمنا أو مؤكدا لقيمة من القيم. ولكن هؤلاء الذين ذكرتهم هم أبعد مايكونون عن هذا الأسلوب في التفكير، إن الشيء المشترك بينهم وسط الاختلافات التي تفصل بينهم هو

ذلك الشعور الذي لا يقهر بالجدية التي تصيب المغامرة الانسانية. وقد عرف اثنان منهم على الأقل - هما إبسن ونيتشه وعلى الأرجح هم الثلاثة - أفظع أنواع العزلة، ولكنها كانت بالنسبة إليهم تمثل وجهة مصيرهم الخاص، ولم تكن بالطبع نوعا من الرفاهية الذي يمنحه لنفسه ذلك الضمير الذي يمقت كل أنواع الاختلاط.

إن السؤال الذي يفرض عنوانه على الفصل التاسع لكتاب ما وراء الخير والشر **وفاس إيست فورنم وما هو الشيء** النبيل وذلك التساؤل الحائر يكمن في جوهر أعمال إبسن. وربما كان هذا السؤال بالتحديد مع الأسف هو الذي لا يزال معناه اليوم غير مفهوم.

في مجلة تاريخ المسرح ١٩٥٧، رقم ١

قائمة مسلسلة
بالمؤلفات المسرحية لهنريك إبسن

١٨٢٨ - ٢٠ مارس. مولد هنريك إبسن.

١٨٤٨ - كاتيلينا (على نفقة المؤلف).

١٨٥٠ - ٢٦ سبتمبر. أول عرض لمسرحية شواهد قبور المحاربين، بمسرح كريستيانا

١٨٥٣ - ٢ يناير - أول عرض لمسرحية ليلة سان جون، بمسرح برجن.

١٨٥٤ - طبعة معدلة لمسرحية شواهد قبور المحاربين - برحسكي بلاد.

١٨٥٥ - ٢ يناير - اول عرض لمسرحية سيدة إبخر دوسترات، بمسرح برجن.

١٨٥٦ - ٢ يناير - أول عرض لمسرحية مأدبة سولهوج، بمسرح برجن.

١٨٥٧ - ٢ يناير - أول عرض لمسرحية أولاق ليلجكرانس، بمسرح برجن.

١٨٥٨ - ٢٤ نوفمبر - أول عرض لمسرحية مناضلي هلجلاند بمسرح برجن.

١٨٥٩ - ٢٤ نوفمبر - أول عرض لمسرحية مناضلي هلجلاند بمسرح كريستيانا.

١٨٦٢ - ٢١ ديسمبر - نشرت مسرحية كوميديا الحب، دار جيلد ندال.

١٨٦٣ - ١١ ديسمبر - نشرت مسرحية الطامعون في العرش، دار جيلدندال.

١٨٦٦ - ١٥ مارس - نشرت مسرحية **براند** - دار جيلد ندال .
١٨٦٧ - ١٤ نوفمبر - **بيرجينت** - دار جيلد ندال .
١٨٦٩ - ٣٠ سبتمبر - **إتحاد الشباب** - دار جيلدندال.
١٨ أكتوبر - أول عرض للمسرحية بمسرح كريستيانا.
١٨٧٠ - أول عرض لمسرحية **إتحاد الشباب** بالمسرح الملكي بكوبنهاجن.
١٨٧٣ - ١٦ أكتوبر - **إمبراطور وجاليلي** - دار جيلدندال.
٢٤ نوفمبر - أول عرض لمسرحية **كوميديا الحب** بمسرح كريستيانا.
١٨٧٦ - ٢٤ فبراير. أول عرض لمسرحية **بيرجينت** بمسرح كريستيانا.
أول عرض **مناضلي هلجلاند** بالمسرح الملكي بميونيخ (أول عرض لمسرحية لإبسن خارج سكنديناڤيا).
١٨٧٧ - ١١ أكتوبر - **دعائم المجتمع** - دار جيلدندال.
١١ نوفمبر - أول عرض لهذه المسرحية في مسرح دريستيانا والمسرح الملك لمسرحية هاجن، ثم أول عرض في مسرح برجن في ٣٠ نوفمبر.
١٨٧٩ - ٤ ديسمبر - **بيت الدمية** - دار جيلدندال.
٢١ ديسمبر - أول عرض للمسرحية بالمسرح الملكي بكوبنهاجن
١٨٨٠ - ٢٠ يناير - أول عرض لمسرحية **بيت الدمية** بمسرح كريستيانا.
١٨٨١ - ١٢ ديسمبر - **الأشباح** - دار جيلدندال.
١٨٨٢ - ٢٠ مايو - أول عرض (بالنرويجية) للأشباح، أورورا تورنر هول في شيكاغو.

أول عرض لمسرحية بيت الدمية بالولايات المتحدة، أوبرا مبلووكي.

٢٨ نوفمبر - **عدو الشعب** - دار جيلدندال.

١٨٨٣ - **الأشباح** على المسارح الخاصة بهلسنجبورج، ستوكهولم.
وأول عرض نرويجي في ٢٠ مايو بمسرح موللرجاتن بكريستيانا.
١٨٨٤ - ١١ نوفمبر - **البطة المتوحشة** - دار جيلدندال.
١٨٨٥ - ٩ يناير - أول عرض **للبطة المتوحشة** بمسرح برجن ثم - خلال نفس الشهر - بمسارح كريستيانا وهلسنكي وستوكهولم.
١٨٨٦ - ٢٣ نوفمبر - روزمر سهولم - دار جيلدندال.
١٨٨٧ - ١١ يناير. أول عرض **لروزمر سهولم** بمسرح برجن. تأجل العرض الأول بمسرح كريستيانا نظرا لأسباب تتعلق بتوزيع الأدوار.
أول عرض للأشباح في برلين
١٨٨٨ - ٢٨ نوفمبر - **سيدة البحر** - دار جيلدندال.
١٨٨٩ - ١٢ فبراير - أول عرض **لسيدة البحر** بمسرح كريستيانا.
أول عرض **لبيت الدمية** في لندن ثم في بروكسل.
١٨٩٠ - ١٦ ديسمبر - **هيلدا جابلر** - دار جيلدندال.
أول عرض للأشباح بالمسرح الحر بباريس.
١٨٩١ - ٣١ يناير. أول عرض لمسرحية **هيدا جابلر** بالمسرح الملكي بكوبنهاجن. وخلال الأسابيع التالية، العرض الأول لنفس المسرحية في العواصم الشمالية الأخرى وفي برلين.
أول عرض **للبطة المتوحشة** في باريس - المسرح الحر.
أول عرض **لهيدا جابلر** في لندن.
١٧ ديسمبر أول عرض لهيدا **جابلر** في مسرح الفودفيل بباريس.
١٨٩٢ - ١١ ديسمبر. **سولنس البناء** دار جيلدندال.
عروض خاصة **لبيت الدمية** في صالون مدام دوبرنون في باريس.

١٦ ديسمبر. أول عرض لسيدة البحر (نادي الاسكولييه - لونييه بو).

١٨٩٣ - ١٩ يناير. أول عرض لسولنس البناء، دوتسن تييتر ببرلين.
أول عرض نرويجي للمسرحية في يناير بتروندجيم.
أول عرض في باريس لعدو الشعب، بمسرح العمل (لوفر). وأول عرض لروزمر سهولم على نفس المسرح في ٤ ديسمبر.

١٨٩٤ - ٣ أبريل. أول عرض في باريس لسولنس البناء بمسرح العمل.
مايو - أول عرض عام لبيت الدمية في باريس بمسرح فودفيل (إدارة بورال) وقد مثلت فيه الممثلة المعروفة ريجان ثم أعيد عرض المسرحية في ١٨٩٥.
٤ أكتوبر - أول عرض في باريس لروز مرسهولم، بمسرح العمل.
٢١ ديسمبر - إيولف الصغير دار جيلدندال.

١٨٩٥ - ١٢ يناير - أول عرض لإيولف الصغير، مسرح برلين.
ثم أول عرض في برجن وكريستيانا وفيينا وميلانو ولندن.
٨ مايو - أول عرض لإيولف الصغير على مسرح العمل في باريس.

١٨٩٦ - ١٥ ديسمبر - جون جابريال بوركمان - دار جيلدندال.
أول عرض لامبراطور وجاليلي في ليبزيج.

١٨٩٧ - ١٠ يناير - جون جابريال بوركمان - في مسرحي هلسنكي في نفس الوقت، ثم في درامن، وكريستيانا وستوكهولم وكوبنهاجن خلال نفس الشهر. ثم في لندن وباريس في صالون مدام دوبرنون.
٢٣ يونيو -أول عرض لكوميديا الحب بمسرح العمل.

١٨٩٨ - احتفلت الدول السكندينافية والأوروبية بالعيد السبعين لمولد إبسن. عروض متعددة. وطبعة كاملة لأعماله في كريستيانا وبرلين. أما في باريس فقد قدم عرض لمسرحية عدو الشعب في

احتفال ساهر بهذه المناسبة بمسرح النهضة، وقد قام بالتمثيل بلا مقابل عدد كبير من الممثلين المعروفين من أمثال جريغ وتاياد وتريستان برنار.

٤ أكتوبر. أول عرض لدعائم المجتمع، بمسرح العمل.

١٨٩٩ - ١٩ ديسمبر - عندما نستيقظ من بين الموتى (المشهد الدرامي). دار جيلدندال.

١٩٠٠ - ٢٦ يناير - أول عرض للمشهد الدرامي في شتوتجارد. ثم في كريستيانا في ٦ فبراير، ثم في العاصمتين السكندنافيتين الأخريين ثم في فرانكفورت وزيوريخ وميلانو وموسكو.

١٥ مارس يصاب إبسن بالسكتة ويتوقف عن الكتابة.

١٩٠٦ - ٢٣ مايو، وفاة إبسن.

إعادة عرض أعمال إبسن

١٩٠٠ - عدو الشعب (ترجمة روسية لدكتور ستوكمان)، إخراج ستانسلافسكي،المسرح الفني بموسكو.

١٩٠٣ - مناضلو هلجلاند (ترجمة إنجليزية: الفيكينجز)، إخراج جوردون كريج (عولجت بأسلوب أوبرا فاجنر) إيللن تيري، مسرح امبريال، لندن.

١٩٠٥ - هيدا جابلر، مسرح العمل.

١٩٠٦ - الأشباح، إخراج ماكس رينارد، ديكور إدفارد ماسن، كامرسبيل، برلين.

هيدا جابلر، إخراج مايرهولد، مسرح فيرا كوميسار جفسكايا، بترسبورج.

١٩٢١ - عدو الشعب، الكوميدي فرانسيز.

١٩٢٢ - الأشباح - البيتوويف، مسرح الشانزيليزيه - البطة المتوحشة، مسرح العمل.

١٩٢٤ - بيرجينت - مسرح سان مارتان - روموالد جوبيه في دوربير.
١٩٢٥ - هيدا جابلر الكوميدي فرانسيز مدام بييرا في دورهيدا.
١٩٢٦ - الطامعون في العرش. المسرح الملكي في كوبنهاجن، إخراج وديكور جوردون كريج، بالاشتراك مع بولسن.
١٩٢٨ - براند بمسرح الفنون، بيتوويف.
١٩٣٠ - بيت الدمية بمسرح العمل، إخراج لونييه بو، والبيتوويف.
١٩٣٤ - البطة المتوحشة، البيتوويف، مسرح «فيو كولومبييه».
١٩٤٣ - سولنس البناء مسرح ماتوران، إخراج مالسل هيران.
١٩٤٧ - بنورسلك يثريت في أوسلو، موسيقى سيفيرود، إخراج وديكور هانز يعقوب نلسن.
١٩٥٣ - بيت الدمية، بمسرح ماتوران، دانيال دولورم في دور نورا.
١٩٥٦ - هيدا جابلر بمسرح فرانكلين، إخراج جورج سواريز، باسكال دوبويسون في دور هيدا. بيرجينت باحتفال آراسي، إخراج أندريه ريباز، إعداد رينيه آليو (أعيد عرضها بالمسرح القومي الشعبي خلال موسم ١٩٥٦ - ١٩٥٧).
١٩٥٧ - بيرجينت، المسرح البلدي بماطو، إخراج إنجمار برجمان.
١٩٦٢ - هيدا جابلر إخراج إنجمار برجمان بالمسرح الملكي بستوكهولم. إخراج انجمار برجمان نفس المسرحية بمسرح أوسلو القومي في ١٩٦٥ وفي مسرح آلدويسن في لندن عام ١٩٦٦، بنفس أسلوب الاخراج.
١٩٦٣ - روزمر سهولم، بمسرح ترتر.
١٩٦٧ - هيدا جابلر، بمسرح مونبارناس - إنجريد برجمان في دور هيدا.

قائمة موجزة
المراجع والترجمات الخاصة بابسن

الأعمال النرويجية:

هنريك إبسن: ساملد فركر - هندرير شوتجاف - فيد فرانسيس بول - هالفوان كوت أوج ديدريك آروب سيب، أوسلو، ١٨٢٨، ٢٠ مجلد. دار السونتونير مع ملخصات غاية في الأهمية.

هنريك إبسن: بريف، الناشر هـ. كوث وج. إلياس، كريستيانا ١٩٠٤.

هنريك إبسن: بريفكسلينج ميد كريستيانا تييتر، ١٨٧٨ - ١٨٩٩، يحتوي على تعليقات لأويفيند آنكر، أوسلو، ١٩٥٦.

ترجمات فرنسية:

بالنسبة للترجمات التي تسبق عام ١٩١٠. أنظر الى مؤلف ديكا ريك ص٢١٤ - ٢١٥.

ترجمات الكونت بروزور: الأشباح، بيت الدمية (١٨٨٩)، البطة المتوحشة (١٨٩١)، هيدا جابلر (١٨٩١)، سولنس البناء (١٨٩٩)، عندما نستيقظ من بين الموتى (١٨٩٤)، عدو الشعب (١٩٠٥)، سيدة البحر (١٩٠٨). غالبية هذه الأعمال تحتوي على مقدمة للكونت بروزور. وقد احتفظت هذه الترجمات بحقوق العرض على ١٩٦٣ حين خضع إبسن للملكية العامة.

هنريك إبسن: الأعمال الكاملة - ترجمة ج، لاشرنيه، باريس، ١٩١٤، ١٣ مجلد، مقدمة تاريخية هامة قبل كل مسرحية.

رسائل هنريك إبسن إلى أصدقائه، ترجمة مارتين روموزا، باريس، ١٩٠٦.

ترجمات إنجليزية:

مجموعة أعمال هنريك إبسن: مقدمة بقلم ويليام آرشر، لندن، ١٩٠٨ - ١٩١٢، ١٢ مجلد.

أوكسفورد إبسن: نشر وترجمة ج.ق. ماك فارلين، أوكسفورد ١٩٦٠ - لم يكتمل. المفروض أن يضم الأعمال الكاملة في ثمانية مجلدات. ظهرت ستة مجلدات عام ١٩٧٢. عدد كبير من التعليقات. مقدمات هامة. ودراسة لحياة إبسن.

رسائل هنريك إبسن: ترجمة ماري موريسون. لندن، ١٩٠٥.

أحاديث ورسائل جديدة: ترجمة آرن كيلدال. مقدمة بقلم لي.م. هوللاندر، لندن، ١٩١١.

* * *

دراسات وافية

نرويجية:

الدراسات التي أعدت خلال حياة إبسن وشارك فيها بنفسه، بقلم: هنريك جيجر، **هنريك إبسن**، ١٨٢٨ - ١٨٨٨، كوبنهاجن، ١٨٨٨، وهي دراسة مثيرة وكانت مصدرا لعدد كبير من الأعمال التي تلتها. ولها ترجمة انجليزية (لندن، ١٨٩٠).

جرهار دجران، **إبسن ليف أوج فركر**، كريستيانا، مجلدين ١٩١٨. أما الدراسة التي تعد أكثر شمولا وأكثر اثارة فهي لهالدفان كوت، **هنريك إبسن**، أوسلو، ١٩٢٨، (لها ترجمة انجليزية: **حياة إبسن**، ١٩٢٨). **الطبعة الثانية** (أوسلو، ١٩٥٤، في مجلدين) تحتوي على **إضافات** جديدة ولا توجد لها - مع الأسف - ترجمة انجليزية. هانز هيبرج، **فورت سل كونستر وإبسن بورتريلت**، أوسلو، ١٩٦٧. (وهي تعد ترجمة رائعة لحياته).

فـرنسية:

أوجست إيرهارد، هنريك إبسن والمسرح المعاصر، باريس، ١٨٩٢.
جورج براند، هنريك إبسن، باريس، ١٨٩٨ (مترجم عن الدنماركية)
فيكونت دوكولفيل وفر. دوريبلين، إبسن، الرجل وأعماله، باريس في ١٩٠٧.

ف. برتيفال، مسرح إبسن، باريس، ١٩١٢.
سيجو رهوست، هنريك إبسن، باريس، ١٩٢٤.
لونييه بو، إبسن، باريس، ١٩٣٦.

ألمـانية:

رومان فورنر، هنريك إبسن، في مجلدين، ميونيخ، ١٩٢٣.
جان دي فرايس، هنريك إبسن، ماستريشت، ١٩٢٤.
هورست بيبين، هنريك إبسن، برلين ١٩٧٠ (أفضل دراسة عن هذا الموضوع من وجهة النظر الماركسية).

إنجليزيـة:

إدموند جوس، هنريك إبسن، لندن، ١٩٨٠.
أوتو هيلر، مسرحيات هنريك إبسن ومشاكله، نيويورك، ١٩١٢.
زوكر، إبسن البنّاء (ماستر بيلدر) لندن، ١٩٣٠.
بريان داونس، إبسن، الخلفية الخلاقة، كامبريدج، ١٩٤٦.
م. ل. براد بروك، إبسن النرويجي، تقييم، لندن، ١٩٤٨.

* * *

نــرويجية:

برليبوت إبسن، دي تري، أوسلو، ١٩٤٩.
أويفيند آنكر قام بنشر المسرحيات النروجية خلال الفترة التي مارس فيها إبسن وظيفة مستشار فني في برجن وكريستيانا، أنظر بصفة خاصة: كريستيانا نورسك تيرز ريبرتوار ١٨٥٠ - ١٨٦٣، أوسلو، ١٩٥٦.
دانيال هاكونسن، واقعية إبسن، أوسلو، ١٩٥٧.

إنجليزية:

بي. راف. دي. تينانت، التكنيك المسـرحي لابسن، كمبريـدج، ١٩٤٨.
بريان دوانز، دراسة لست مسرحيات لابسن، كمبريدج، ١٩٥٠.
جون نورتام، الأسلوب المسرحي لإبسن، كمبريدج، ١٩٣٥.
تفاصيل الندوتين اللتين خصصتا لابسن في أوسلو عام ١٩٦٤ وفي كمبريدج عام ١٩٦٩، توجد في العمل التالي: كونتمبوراري أبروتسن تو إبسن: I، أوسلو، ١٩٦٥؛ II، أوسلو، ١٩٧٠.
أورلي س. هولتان، الأنماط الأسطورية في آخر مسرحيات إبسن. مينيا بوليس، ١٩٧١.

ألمـانية:

كلارا شترويفر، إبسن دراماتيسن جستالتن، أمستردام، ١٩٥٢.
فرتيز باكل، ستودن زو إبسن سباتفرك، ميونيخ، ١٩٦٩.

* * *

- دراسات خاصة ببعض الأعمال

فرنسية:

موريس بروزور، مسرحية بيرجينت لابسن، باريس، ١٨٩٧.
ب.ج. لاشيزنيه، مسرحية براند لابسن، باريس، ١٩٣١.

نرويجية:

هانز جاكوب نيلسن، بيرجينت آيت آنتيرومانتيكس فرك، أوسلو، ١٩٤٨.
فرانسيس بول، بيرجينت، أوسلو، ١٩٥٦.
إلزي هوست، هيدا جابلر، أوسلو، ١٩٥٨.
دانيال هاكونسن، بيرجينت، ١٩٦٧.

إنجليزية:

فرانسيس فرجسون، دراسة خاصة بالأشباح، في فكر المسرح، نيوجرسي، ١٩٤٩.

ألمانية:

رافائيل كوزميس، ديرنورديسن فوست آدم هومو - بيرجينت هانز آلينوس، هلسنكي، ١٩٦٥.

* * *

- إبسن في نظر الجمهور والنقاد

النرويجيون:

جونار هيبرج، إبسن أوج بجوزنسون باسين، كريستيانا، ١٩١٨.

الفرنسيون:

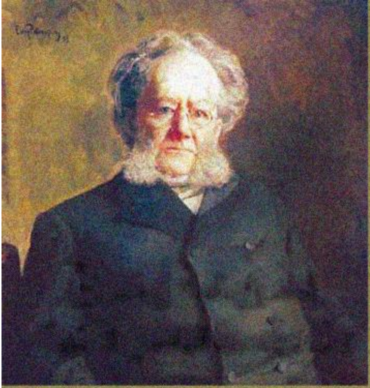
ديك ريك، ثلاثة مؤلفين مسرحيين سكنديناڤيين في نظر النقاد، باريس ١٩٣٠.

أندريه أنطوان، مذكراتي عن المسرح الحر، باريس، ١٩٢٤.

رو بيشي، **لونييه بو** ومسرح العمل، باريس، ١٩٤٧.

الألمان:

دافيد جورج. هنريك إبسن إن دوتشلاند ريزبشن آند ريفيشن (بالاسترا ٢٥٦) جوتنجن، ١٩٦٨.



هنريك يوهان إبسن (*Henrik Johan Ibsen*؛ 20 مارس 1828 – 23 مايو 1906) كاتب مسرحي نرويجي كبير، كان من أهم العاملين على ظهور الدراما الواقعية المعاصرة. يعرف بـ "أبو المسرح الحديث". له 26 مسرحية. اعتبر من أهم كاتبي المسرح على مر التاريخ.